تمهيد

يروى أن أحد كبار المشتغلين في تجارة اللوحات الفنية اشترى لوحة عليها توقيع الفنان الأسباني الشهير « بيكاسو » ، فحملها وسافر من باريس الى كان Cannes حيث كان يعيش الفنان لكي يعرف منه إذا ما كانت اللوحة حقيقية وأصيلة أم مزيفة . وكان الفنان يعمل في مرسمه ، فاكتفى بأن ألقى عليها نظرة خاطفة واحدة وقال له : « إنها مزيفة » . وبعد بضعة شهور اشترى نفس التاجر لوحة أخرى عليها توقيع « بيكاسو » أيضا فحملها وسافر بها الى كان ، وتكرر ما حدث في المرة الأولى ، إذ ألقى بيكاسو عليها نفس النظرة السريعة وزمجر في اقتضاب : « إنها مزيفة » . وهنا صاح التاجر : « ولكن يا أستاذنا العزيز ، لقد رأيتك بعيني هاتين وأنت تعمل في هذه اللوحة ذاتها منذ عدة سنوات » . وهز بيكاسو كتفيه في غير مبالاة وقال له : « أحيانا أرسم لوحات مزيفة » .

الظاهرة الابداعية

ويعلق آرثر كيستلر Arthur Koestler على هذه الحكاية الواقعية بأن أحد مقاييس الأصالة هو « التأثير الباغت المفاجيء » الذي تتركه في الآخرين . فإجابة بيكاسو لم تكن متوقعة بغير شك ، كما أنها تخرج عن نمط الإجابة العادية المألوفة أو التي كان يمكن أن تصدر عن شخص أقل منه أصالة وإبداعا . فهو لم يقل مثلا : « إنني كغيري من الرسامين أرسم في بعض الأحيان لوحات من الدرجة الثانية ينقصها عنصر الإلهام وتدور حول موضوعات سبق لي أن رسمتها من قبل بحيث أنها تبدو لي بعد مرور بعض الوقت كما لو كان الذي رسمها هو شخص آخر يقلد أسلوبي وطريقتي .

«وصحيح أنه تصادف أن كان هذا الشخص هو أنا نفسي ، ولكن هذا لا يغير من الأمر شيئا فيما يتعلق بنوعية هذه اللوحة التي لا يرتفع مستواها عن مستوى اللوحات المزيفة . بل إنك تستطيع في الحقيقة أن تقول عنها إن بيكاسو غير الأصيل والذي فارقه الابداع والالهام يقلد في هذه الصورة أسلوب بيكاسو الحقيقي»[١] . لم يقل بيكاسو شيئا من هذا القبيل ، وإن كانت اجابته تحمل في طياتها ضمنا هذا المعنى بشكل أو بآخر ، وإنما ترك للآخرين أن يستنبطوا بأنفسهم ذلك المعنى من تلك العبارة التي تبدو كما لو كانت لغزا يحتاج إلى فهم وإلى حل ، نظرا لما يكتنفها من غموض وما تتميز به من عمق على الرغم من إيجازها . وهذا هو شأن كل الأفعال والأقوال الإبداعية الأصيلة التي تعكس التجربة الإنسانية في صورة شديدة التركيز تحمل كثيرا من عناصر الغرابة والمفاجأة أو المباغتة والاختلاف والتمايز في أسلوب التفكير وطريقة تداعي الأشياء وارتباطها بعضها ببعض بحيث تحتاج من الإنسان العادي أن يفكر فيها ليتعرف ما بها من معنى مستتر .

وإذا كانت هذه الحكاية الواقعية تقدم لنا بعض الملامح التي يمكن أن نستدل منها على الموهبة الإبداعية التي تميز في الوقت ذاته الشخص المبدع الأصيل ، فإن كثيرا من النكات التي يتداولها الناس ، وخصوصا أصحاب المواهب الإبداعية أنفسهم ، تُلقي هي أيضا مزيدا من الأضواء على عناصر هذه الموهبة . وكثيرا ما يلجأ علماء النفس والتربية إلى هذه النكات ليستخلصوا منها بعض المعاني العميقة التي قد تخفى على الرجل العادي . من ذلك ما يقصه الكاتب الأمريكي مارك توين Mark Twain عن رجل كان يشغل نفسه بالبحث عن أعظم قائد حربي (جنرال) عرفه التاريخ . وحين سأل عن أين يمكن أن يعثر على ذلك الرجل قيل له أنه مات منذ زمن طويل وصعد إلى السماء . وذهب الرجل وراءه ، وعلى أبواب الجنة سأل القديس بطرس عن مطلبه ، فأشار إلى (روح) تهيم على مقربة منها ، فقال له الرجل : « ولكن هذا ليس أعظم الجنرالات جميعا لأنني كنت أعرف هذا الرجل أثناء حياته ، ولم يكن إلا إسكافيا غير ماهر » ، فقال له القديس بطرس : « وأنا أعرف ذلك . ولكن لو كان هذا الرجل جنرالا لكان قد صار أعظمهم جميعا »[٢] . فهذه إذن (نكتة) لها مغزى إلى جانب الإجابة الباغتة غير المتوقعة ، لأنها تشير الى أن الكثيرين من الناس لا يعرفون إمكاناتهم وقدراتهم ومواهبهم الحقيقية ، كما أن الآخرين لا يقدرونهم حق تقدير . وهذا معناه أنه لن يكفي في دراسة الإبداع والموهبة الإبداعية الاعتراف والتسليم بوجودهما بعد أن يكونا قد تحققا بالفعل وتجسدا في عمل إبداعي محسوس ملموس ، أي بعد أن تعبر القوى الإبداعية بالفعل عن نفسها بحيث نستدل من ذلك العمل الإبداعي على وجودها ، وإنما ينبغي أن نعمل منذ البداية على الكشف عن المواهب والملكات والقدرات الإبداعية في الأفراد منذ الصغر ، وأن نستعين في ذلك بالحدس والبصيرة النافذة المتعمقة وبكل المقاييس والمعايير والمحكات والاختبارات العلمية الدقيقة ، ثم نعمل بعد ذلك على تنمية هذه المواهب والقدرات وإتاحة الفرصة لها للتعبير عن نفسها[٣] .

---

(١) Arthur Koestler, The Act of Creation, Pan, London 1964, pp.83-5.
(٢) Donald W. Mackinnon, The Nature and Nurture of Creative Talent, in Richard E. Ripple (ed.), Readings in Learning and Human Abilities, Harper & Row, N.Y. 1964, pp.403 - 404.
(٣) Ibid, p. 404.

وعلى الرغم من كثرة ما كتب في الدراسات السيكولوجية بوجه خاص عن الإبداع والعملية الإبداعية ومقوماتها وخصائص الشخص المبدع فلا يزال الغموض يحيط بالموضوع ، كما أن الكتابات السوسيولوجية والأنثربولوجية في هذا المجال لا تزال قليلة بشكل يلفت النظر . بل ان العلماء الذين تعرضوا بالدراسة لبعض جوانب الظاهرة الإبداعية لا يكادون يتفقون على تعريف واحد واضح لكلمة إبداع Creativity التي تزخر بها كتاباتهم . والظاهر أن الكلمة الأجنبية بمعناها الحديث ظهرت في أوربا في عصر النهضة لكي تشير إلى ما هو أصيل ومبتكر وإلى حد ما مثمر ، وإن كانت تستخدم في الإشارة الى بعض أنواع العمل والنشاط كما هو الحال حين نتكلم مثلا عن الكتابة « الإبداعية » أو الفنون الإبداعية[٤] . ولكن الكلمة تستخدم الآن أكثر ما تستخدم في مجالات علم النفس وبالذات في تحديد بعض الملامح والخصائص والمميزات الشخصية مثل التلقائية والأصالة والذكاء الحاد وما الى ذلك[٥] . . ومع ذلك فالفكرة ذاتها قديمة : وعالم النفس البريطاني سيريل بيرت Cyril Burt يقول في تقديمه لكتاب كيسلر إن « نعمة الإبداع » كانت معروفة منذ أزمان بعيدة جدا وكان يُنظر إليها بكثير من الإجلال والإكبار كما لو كانت هبة إلهية مقدسة ، كما أن الأساطير اليونانية كانت تلحق قوى الإبداع أو الموهبة الإبداعية إلى بعض الأبطال الأسطوريين العباقرة من أمثال بروميثيوس مكتشف النار ، وفولكان أول من صهر الحديد ، وهرمس مخترع الكتابة ، واسكولا بيوس مؤسس أقدم مدرسة في الطب . فهؤلاء جميعا يظهرون في الثقافة اليونانية القديمة على أن فيهم نفحة من الآلهة ويتميزون بوجود عنصر إلهي في تكوينهم ، أو على الأقل عنصر إعجازي يفوق قدرات البشر العاديين . وقد ذهب العلماء مذاهب مختلفة متباينة بل متضاربة في محاولتهم تفسير هذه المواهب الفذة الخلاقة لدرجة أننا نجد بعض العلماء الساخرين المتشائمين المتشككين من أمثال نوردار Nordau ولمبروزو Lombroso يرون أن الشخصية والنبوغ ماهي ليست سوى نزوة باثولوجية غير متوازنة وتعاني من بعض النواحي العقلية وتكاد تشبه إلى حد كبير شخصية الإنسان المصاب بالصرع الذي كان يوصف في وقت من الأوقات بأنه مرض « مقدس » ، وأنه ليس ثمة من هو أكثر أصالة من الشخص المعتوه ، كما أنه ليس ما هو أكثر غرابة وخيالا من الحلم . وعلى ذلك فربما لم يكن الشخص العبقري إلا كمن يسير وهو نائم ، ولكن أحلامه أصابت كبد الحقيقة بطريق المصادفة البحتة[٦] . ويجب ألا ننسى هنا أن آرثر كيسلر له كتاب مشهور بعنوان « السائرون نياما The Sleepwalkers وهو تاريخ لنظرة أو رؤية الإنسان المتغيرة للكون .

ولكن الشيء الغريب حقا هو أن الاهتمام الجاد بدراسة الإبداع بطريقة علمية منهجية لم يبدأ إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأنه لم يكن مقصورا على علماء النفس ، وإنما شارك فيه بعض علماء البيولوجيا والوراثة وغيرهم ممن كانوا

---

(٤) انظر مادة Creative في :
Raymond Williams, Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, Fontana, London 1976, p. 72

(٥) J.M. B. Edwards, "Creativity, Social Aspects", in
International Encyclopedia of the Social Sciences. Vol.2, p. 448.

(٦) Cyril Burt, "Foreword", to Arthur Koestler, op. cit, p.13.

يتجهون في بحوثهم وتفسيراتهم اتجاها تطوريا . وربما كان من أهم هؤلاء العلماء العالم البريطاني فرنسيس جالتون Francis Galton الذي كان يرى إمكان « الحصول » على العباقرة والنوابغ والموهوبين عن طريق « الاستيلاد » ، أي بنفس الطريقة التي نحصل بها على السلالات الممتازة من الخيول أو الثيران . ولكن جالتون لم يلبث أن أدخل بعض العناصر والعوامل غير البيولوجية الى نظريته وبدأ يتكلم عن وجود قدرات وإمكانات أخرى تتمثل في التلقائية و« السيولة » غير العادية في تداعي الصور والأفكار . وذهب الى أن « العقل المبدع الخلاق » يزخر دائما بالأفكار والتصورات الجديدة المبتكرة ، وذلك الى جانب عنصرين آخرين على جانب كبير من الأهمية وهما قدرة ذلك العقل على تقبل الجديد والاستجابة له ، ثم الحدس ونفاذ البصيرة . فهذه كلها عناصر تميز العبقرية الإبداعية الناجحة المقيدة عن التخيلات المريضة والأوهام غير النافعة التي يغرق فيها الشخص الشاذ المخبول غريب الأطوار(٧) .

وعلى أي حال فقد كان فرنسيس جالتون يرى أن أهم مقومات التفكير والذكاء هي العناصر والمقومات المتوارثة التي تنتقل من جيل لآخر بنفس الطريقة التي تتوارث بها الخصائص والسمات الجسمية والعرقية ، وأن هناك نوعا من التسلسل في المواهب داخل السلالة البشرية الواحدة وكذلك بين مختلف الأجناس والسلالات ، وأنه ينبغي على الذين يتمتعون بقدر كبير من مقومات العبقرية والنبوغ أن يقفوا في وجه الذين يقلون عنهم في المستوى ويقاوموهم ، سواء أكان ذلك في نفس المجتمع الذي ينتمون هم إليه أم في المجتمعات والشعوب الأخرى . ومن هنا فإن التزاوج والتوالد بين (الأنواع) الراقية يمكن أن تقدم لنا (سلالات) راقية وقادرة على الإبداع وتتميز بالأصالة والنبوغ وهكذا يمكن الوصول إلى (سلالة) أكثر سموا ورقيا من الناحية الجسمية والعقلية والأخلاقية من أي شيء عرفناه حتى ذلك الحين . وبصرف النظر عن المقتضيات العملية والأخلاقية التي تعترض هذه الآراء فيجب أن ننظر إليها ضمن الإطار النظري العام الذي لازم تفكير القرن التاسع عشر ، وهو الإطار التطوري . كذلك يجب ألا ننسى أن فرنسيس جالتون هو حفيد ارازموس داروين Erasmus Darwin وأحد أبناء عمومة تشارلز داروين . ولذلك فليس من المستغرب أن يكون قد كرس جانبا كبيرا من حياته لدراسة مشكلة أصل وطبيعة المواهب الفذة وإمكان انتقالها وتوارثها(٨) .

وقد كان لا بد من أن تلقى آراء جالتون كثيرا من النقد والهجوم وخصوصا من علماء النفس وعلماء التربية ، وذلك على اعتبار أن العبقرية « لا تورّث وانما تُصنع » . وجاء معظم النقد من المدرسة السلوكية . فعوامل البيئة والتربية والإعداد والمران كلها عناصر أساسية حتى بالنسبة لمن منحتهم الطبيعة كثيرا جدا من المواهب . أما الوراثة فإنها لا تقدم سوى (البذرة) التي يجب أن « تغرس في التربة الملائمة ثم تتولاها بالرعاية والري والتهذيب والتشذيب قبل أن تتضح وتتفتح »(٩) .

•••

(٧) Ibid, p. 14

(٨) راجع في ذلك كتاب جالتون نفسه Hereditary Genius (عام ١٨٦٩) .
Michael Biddis, "Sir Francis Galton: British Scientist", in Justine Wintle (ed.), Makers of Nineteenth Century Culture, (1800 - 1914), R. K.P. 1982, pp. 235 - 37.

(٩) Cyril Burt, op. cit, p.15

وليس هذا مجال الحديث بالتفصيل عن المدارس والنظريات المختلفة المتضاربة عن العبقرية والنبوغ والإبداع أو عن الشخص العبقري أو عن الشخص المبدع ، والفوارق التي تميزه عن الرجل العادي البسيط ، وعما إذا كانت هذه الاختلافات والفوارق هي اختلافات في الكيف أو في الكم فقط . فالذي يهمنا الآن هو أن ندرك أن الإبداع هو حصيلة توافق عدد من العناصر الذاتية الداخلية أو حتى الفطرية مع عوامل أخرى خارجية أو بيئية ، وأن كل هذه العناصر والعوامل التي تبدو بسيطة وعادية في ذاتها تطورت بشكل غير مألوف في ذلك الشخص الذي نصفه بأنه « مبدع » وتمثلت في تلك الخاصية التي تطلق عليها اسم « الإبداع » . كذلك يهمنا أن ندرك هنا أن الكثيرين من العلماء وخصوصا من الأمريكان يميلون إلى التمييز بين نوعين مختلفين من القدرات العقلية : الأولى هي القدرات التي يمكن قياسها باختبارات الذكاء المعروفة بينما الثانية قدرات استثنائية وهي التي يصدق عليها اسم القدرات « الإبداعية » . ولكن هؤلاء العلماء لم يتفقوا مع ذلك على تحديد مقومات هذه القدرات الإبداعية بشكل واضح ومحدد ودقيق على ما سبق أن ذكرنا(١٠) .

واختلاف العلماء في فهم المقصود بالإبداع وعدم اتفاقهم على تعريف واضح محدد هو في حد ذاته مؤشر على تعقد الموضوع . ويكفي أن نشير هنا الى أن بعض هؤلاء العلماء يقصدون بالإبداع « القدرة ability » على خلق شيء جديد أو مبتكر « novel » تماما وإخراجه إلى حيز الوجود ، بينما يقصد البعض الآخر من الكلمة « العملية process » أو العمليات ـ وخصوصا السيكولوجية ـ التي يتم بها خلق وابتكار ذلك الشيء الجديد ذي القيمة العالية ، وذلك في الوقت الذي ينظر فيه فريق ثالث إلى الإبداع في حدود العمل الإبداعي ذاته أو المحصلة أو الناتج الذي ينشأ عن « القدرة » على الابتكار وعن « العملية » الإبداعية التي تؤدي في آخر الأمر إلى إنجاز ذلك العمل الإبداعي وتحقيقه . وثمة تعريفات ، أو على الأصح مواقف أخرى ووجهات نظر مختلفة إلى الموضوع تكشف عن مدى تشعبه وتعقده . وهذا هو ما يقصده دونالد ماكينون الذي يعتبر من أهم من كتب عن الجوانب السيكولوجية للإبداع حين يقول إن مفهوم الإبداع ليس مجرد « هيكل نظري » وإنما هو قاعدة أو « مبدأ عام » تندرج تحته كثير من الأمور التقويمية . وماكينون نفسه يميز بين أربعة مظاهر أو جوانب أساسية للإبداع ، ويرى أنه لا يمكن دراسة الموضوع إلا إذا أحطنا بها إحاطة شاملة لأنها تتداخل وتتكامل معا لكي تؤلف الظاهرة الإبداعية . وهذه الجوانب أو المظاهر الأربعة هي :

أ ـ العمل الإبداعي أو المحصلة الإبداعية Creative product .

ب ـ العملية الإبداعية Creative process .

جـ ـ الشخص المبدع Creative person .

د ـ الموقف الإبداعي Creative situation .

وكل مظهر ، أو جانب من هذه المظاهر أو الجوانب الأربعة يمكن أن يقدم لنا ـ حسب ما يقول ـ بعض الإجابات عن عدد من المشكلات المتعلقة بالموضوع ككل مثل طبيعة العمل الإبداعي والخصائص والمقومات التي يمكن عن طريقها ـ وفي ضوئها ـ تحديد الأعمال الإبداعية ، وطبيعة العملية الابداعية ، ونوع العمليات السيكولوجية التي يمكن أن تؤدي الى الإبداع الحقيقي الأصيل ، وذلك بالإضافة إلى كثير من التساؤلات الخاصة بالملامح الأساسية المميزة

---

(١٠) Loc. cit.

للشخص المبدع وخصائص ومقومات الموقف الإبداعي والظروف الاجتماعية والثقافية التي تساعد على ظهور التفكير الإبداعي والعقل المبدع الخلاق وما إلى ذلك[١١].

وتكشف بعض الدراسات التي أُجريت في مجال الإبداع عن أن كل شخص يمتلك قدرا ما من تلك « القدرة الخاصة » التي تسميها « الابداع » وأنه يمكن تعهد هذه القدرة وتنميتها بالتدريب والمران ، وخصوصا وان السلوك المتصل بالمردود الإبداعي Creative output ـ حسب التعبير الذي يستخدمه الأستاذان ايفانز وسميث ـ يتضمن كثيرا من عناصر حب الاستطلاع والرغبة في الكشف والارتياد وإثارة التساؤلات وتقديم إجابات غير نمطية وغير مألوفة على هذه التساؤلات ، وظهور كثير من بوادر وعلامات الاستقلال والتمايز في التفكير وفي التجربة على السواء »[١٢] وأنه يتعين بناء على ذلك أن يدرك المجتمع أن الاشخاص المبدعين إنما يعملون بفضل أنماط تفكيرهم غير المألوفة على الإسهام في تقدم الجنس البشري . ويذهب ايفانز وسميث الى أن الإبداع هو « قدرة على التعامل بطريقة مريحة » مع المشكلات الغامضة أو غير المحددة ، وإيجاد مداخل أو « مقاربات approaches » جديدة وأصيلة ، وتجريب أساليب وتطبيقات جديدة تماما » ، وأن « التفكير الإبداعي تفكير غير تقليدي أو غير مألوف لأنه لا يتبع الطرق المعتادة المعروفة الثابتة في تعرف المشكلات أو حلها »[١٣] . وهذه الخاصة ، أعني خاصة الجدة novelty تتضمن بشكل ما أن الإبداع يحمل بين ثناياه بعض عناصر (التغير) نتيجة لخروجه على المألوف . وتكمن المشكلة الحقيقية في أن الإبداع الجديد يجب أن تتاح له الفرصة لإثبات جدواه والبرهنة على أهميته وفائدته بعد أن يتم إنجاز العمل الإبداعي وتحقيقه في الخارج ، وإن كان هذا لا يعني أبدا أن النشاط الإبداعي ـ أيا كان ـ يجب أن يدور دائما حول الأمور النافعة أو المجدية ، لأن التقيد والالتزام بمثل هذا المطلب سوف يؤدي في آخر الأمر الى القضاء تماما على إحدى الخصائص العامة المميزة لتلك القدرة التي يتمتع بها الموهوب والتي كثيرا ما تقودهم إلى كشف مجالات لم يسبق ارتيادها من قبل . (نفس المرجع والصفحة) .

●●●

هذا التمييز الذي يقيمه ماكينون بين تلك المظاهر أو الجوانب الأربعة التي تؤلف فيما بينها الظاهرة الإبداعية وجد له صدى في الطريقة التي ينظر بها علماء النفس من ناحية وعلماء الانثربولوجيا والاجتماع من الناحية الأخرى إلى الموضوع . فإذا كان علماء النفس يوجهون معظم اهتمامهم إلى الخصائص الفردية التي تلازم الظاهرة ، كما تنعكس بوجه خاص في العملية الإبداعية ذاتها وفي مقومات الشخص المبدع ، فإنه من المنطقي أن يعطي علماء الاجتماع والأنثربولوجيا أولوية لدراسة « العمل الإبداعي » و « الموقف الإبداعي » على اعتبار أن الأوضاع والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع تنعكس بالضرورة في كل ما يصدر عن الفرد من فكر أو فعل أو قول ، دون أن يؤدي ذلك إلى إغفال الجوانب الأخرى إغفالا تاما سواء من قِبَل علماء النفس أو علماء الاجتماع والأنثربولوجيا . فالإبداع وحدة

---

(١١) Donald W. Mackinnon, "Creativity: Psychological Aspects", in I.E.S.S., VOL 2, p. 435.

(١٢) J.M. Evans & P.A.Smith, Psychology for a Changing World, John Wiley, N.Y. 1940, p. 200.

(١٣) Ibid, p. 199.

متكاملة بأطرافها الأربعة ، كما أن مدخل الدراسة فيه مدخل تكاملي يحيط بالظاهرة من كل نواحيها الفردية والجمعية أو السيكولوجية والاجتماعية والثقافية ، حتى وان اختلف العلماء ـ بحكم تخصصاتهم ـ في التركيز على بعض الجوانب أكثر من جوانب أخرى . وهذا مؤشر آخر على مدى تعقد الظاهرة وتشعبها .

إنما ينبغي علينا قبل أن نعرض لهذه الجوانب أو المظاهر الأربعة من زاوية البحث الأنثربولوجي أن نشير الى بعض الأمور والاعتبارات العامة التي قد تساعد على توضيح المقصود بالإبداع وطبيعته ، وإزالة بعض ما قد يعلق ببعض الأذهان من غموض ولبس ينشأن في الأغلب من الخلط بين الإبداع وبعض القوى والقدرات التي يتمتع بها الفرد المبدع :ـ

والأمر الاول الذي ينبغي الانتباه اليه هنا هو ضرورة التمييز بين الإبداع والذكاء على اعتبار أنه ليس ثمة بالضرورة علاقة تطابق بين الاثنين . وهذه مسألة شغلت بال الكثيرين من علماء النفس وبوجه خاص العلماء الأمريكان الذين اهتموا بتبيين أن مقاييس الذكاء المعروفة ليست معيارا صحيحا لقياس مستوى الأصالة والإبداع . وصحيح ـ على ما يقول الأستاذ ماكينون في مقاله بالموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (صفحة ٤٣٨) ـ أن الشخص المبدع كثيرا ما يتمتع بدرجة عالية من الذكاء ولكن العلاقة ليست مطردة في كل الأحوال ، وكل ما يمكن قوله في هذا الصدد أنه لا بد من توفر درجة معينة من الذكاء لكي يكون الشخص مبدعا ، بل إن مستوى الذكاء المطلوب للإبداع يختلف من مجال لآخر بحيث أنه قد يكون منخفضا في بعض الأحيان لدرجة تثير الدهشة (نفس المرجع والصفحة) . وربما كان الأكثر أهمية من ذلك في الإبداع هو مدى قدرة الشخص المبدع على استخدام تلك القدر من الذكاء الذي يتمتع به في إنتاج أعمال إبداعية وكيف يوجهه لهذا الغرض بفاعلية واقتدار . . و (ذكاء)[١٤] .

الأمر الثاني هو أنه من الخطأ أن نقصر وجود الإبداع والظاهرة الابداعية على المجتمعات المتقدمة ذات الحضارات الراقية أو على المجتمعات الصناعية ، دون غيرها من المجتمعات والثقافات . فالإبداع ظاهرة عامة كلية يمكن أن نجدها في كل المجتمعات الإنسانية وفي مختلف مراحل التطور الاجتماعي والثقافي . وصحيح أن علماء الأنثربولوجيا لم يعطوا الإبداع الفكري والفني في المجتمعات (البدائية) ما يستحقه من اهتمام وعناية ، ولكن الدراسات القليلة التي بأيدينا والتي اهتمت بدراسة الفنون (البدائية) بالذات ، وخصوصا لدى بعض القبائل الافريقية ولدى الهنود الحمر ، تكشف

---

(١٤) من الذين اهتموا بدراسة العلاقة بين الابداع والذكاء عالم النفس الشهير الاستاذ جيلفورد **J.P. Guilford** الذي يذهب إلى ان الذكاء ، متعدد الأبعاد ، بشكل قد لا يتوقعه الكثيرون ، وأنه يضم مائة وعشرين قدرة من القدرات العالية . وقد خضعت بعض هذه القدرات المتصلة بالتفكير الابداعي لكثير من البحوث والدراسات . وقد أثارت آراء جيلفورد وكتاباته كثيرا من الجدل والنقاش في الستينيات وخصوصا فيما يتعلق بمكانة وموضع الابداع من حيث هو سمة عامة لا تخضع للمعايير المتعارف عليها وعلاقة هذا كله بالذكاء . ولقد انتهت كل هذه البحوث والمناقشات الى نتائج متضاربة ومتباينة . فبعض الدراسات وجدت ان ثمة علاقة تلازم قوية بين الاثنين بينما توصلت بحوث اخرى الى نتائج عكسية تماما والى توكيد التمايز القاطع بين الاثنين .
انظر حول هذه الاختلافات :

Encyclopaedia Britannica, "Intelligence, Theories of", Vol. 9, p. 678.

لنا عن وجود فنانين مبدعين بل عن وجود أنساق فكرية متماسكة ، وذلك في حدود الثقافات السائدة في تلك المجتمعات التي أفرزتها . ولعل من أهم هذه الدراسات كتابات الأنثربولوجي الأمريكي بول رادين Paul Radin وبوجه خاص كتابه عن « الرجل البدائي كفيلسوف » حيث يكشف لنا عن عمق الإبداع الفكري لدى كثير من هذه الشعوب التي اصطلح على تسميتها بالشعوب « البدائية » . وكذلك دراسات الأنثربولوجي البريطاني ريموند فيرث Raymond Firth عن بعض مظاهر الفن البدائي . ولكن أهم هذه الكتابات جميعا هي بغير شك أعمال عالم الأنثربولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss كما تتمثل خصوصا في كتابه العظيم « أسطوريات Mythologiques » ، وكذلك في كتابه « طريق الأقنعة La voie de masques » ، وكذلك في كتابه « الأفاق الحزينة Tristes tropiques » ، وفيها كلها يقدم لنا نماذج رائعة من الإبداع في مجال الأساطير أو الفن التشكيلي أو الوشم والزخرفة وما إليها .(١٤) .



شكل (١) نموذج من زخارف قبائل الكاريوكو



شكل (٢) نموذج من أساليب الرسم لتزيين الجسم .

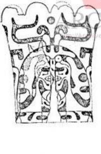
---

(١٤) انظر في ذلك مقالنا عن « بنسالة الفن » ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤) صفحات ٣٢٧ وما بعدها .

وليس من شك في أنه يوجد عند الهنود الحمر بالذات فنانون على درجة عالية من الإبداع والابتكار قد أفلحوا في إدخال تغييرات واستحداث إضافات جوهرية في الفن القبلي التقليدي المتوارث ، سواء أكان ذلك في صناعة الفخار أم النقش أم الحفر على ألواح « الأردواز » ، كما أفلح بعضهم في إبداع أساليب جديدة في الرسم والزخرفة اقتبسها منهم غيرهم من الفنانين ثم أصبحت (تقليدا) في مجتمعاتهم القبلية الخاصة . وقد يكون من الصعب تتبع تاريخ الفنون البدائية بدقة في كثير من تلك المجتمعات أو الأنماط الزخرفية المتبعة عندهم ، ولكن بعض هذه الأنماط مستمد بغير شك من الطبيعة ذاتها ، بينما يبلغ البعض الآخر درجة عالية جدا من التعقيد الذي يكشف من ناحية عن خصوبة المخيلة الابداعية ومن ناحية أخرى عن وجود مؤثرات خارجية . وجانب كبير من هذه الأعمال الفنية الإبداعية جاء نتيجة لما يمكن اعتباره نوعا من الرؤية الخيالية Vision التي قد تكون أقرب في طبيعتها الى الحلم ، حيث تهيم الروح ، كما يعتقد



شكل (٣) من فن بيرو



شكل (٤) من رسوم الهنود الحمر

الكثيرون من البدائيين - بعيدا عن الجسم وترتاد عوالم غريبة تتأثر بها وتستمد منها بعض العناصر وتقوم فيها بنشاطات غير عادية ، كما ترى فيها أشياء وكائنات عجيبة يصعب وجودها في عالم الواقع ، ولكنها كلها تنعكس في الإنتاج الفني بكل ما فيها من خروج على المألوف في الطبيعة وفي الواقع . ويتمثل ذلك في الجمع مثلا بين أجزاء من كائنات بشرية وحيوانية معا ، أو في إعادة ترتيب أجزاء الجسم البشري أو الحيواني بحيث تخرج من هذا كائنات أخرى إبداعية ليس لها مثيل في الحقيقة والواقع .[١٦] (أنظر شكل ٥) . وهذه الرؤى الغيبية في عالم الأرواح هي بطبيعة الحال رؤى فردية شخصية يعكسها الفنان البدائي المبدع في أعماله الإبداعية ، وكثيرا ما تبلغ درجة عالية جدا من الجمالية ، كما أنها تعتبر في كثير من تلك المجتمعات « ملكية خاصة » بصاحبها ، إذا صح هذا التعبير . وقد يبيع الفنان ما يبدعه للآخرين أو يقدمه على سبيل الهدية مع اعترافهم طيلة الوقت بالمبدع الأصلي ، وهو ما يمكن مقارنته - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - بحقوق المؤلف في المجتمع الحديث[١٧] .



شكل (٥) صورة للساحر كما أبدعها فنان العصر الباليوليثي
(الحجري القديم)

(١٦) فيما يتصل بالأحلام والرؤى عند البدائيين راجع كتابنا « تايلور » - سلسلة نوابغ الفكر الغربي - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٥٨ .
(١٧) انظر مادة "Arts of American Indians", Encyc. Brit., Vol. I.P.677.

الأمر الثالث : هو أنه إذا كان الإبداع غير مقصور على مجتمعات دون أخرى فإنه لا يقتصر في الأغلب على سن دون أخرى ، وانما يمكن أن نجد إبداعا فكريا أو فنيا راقيا لدى الأفراد من مختلف فئات العمر . فتقدم السن بالإنسان ليس حاجزا أو عائقا يقف دون الإبداع . وكثير من الإنجازات الكبرى في العلوم والفنون على السواء قام بها أشخاص مبدعون في مراحل متأخرة من العمر . والأمثلة كثيرة في كل ميادين الإبداع ، وإن كانت الدراسات المنهجية تشير الى أن الإنجازات الإبداعية الخارقة ، وخصوصا في بعض الميادين العلمية كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء ، تتم في الأغلب على أيدي أشخاص في الثلاثينات أكثر منها عند الأشخاص في الستينات مثلا من العمر ، بينما الإنجازات الإبداعية في بعض المجالات الإنسانية كالسياسة والدين تتم في مراحل أكثر تقدما . وعلى أية حال فإن التقدم في السن يصاحبه في العادة نوع من الحذر والحيطة والتردد بل والجمود في السلوك والتصرف كما يرتبط به تقلص العلاقات الاجتماعية وانكماشها . وقد يكون ذلك راجعا إلى نفس الأوضاع الاجتماعية المتعارف عليها أو إلى التوقعات التي ينتظرها المجتمع من كبار السن ولا ترجع بالضرورة الى أية خصائص ذاتية تتعلق بهم هم أنفسهم كأشخاص ، خصوصا وأن الكثيرين يجتازون مرحلة الشيخوخة بطريقة (ناجحة) تنعكس في تصرفاتهم وعلاقاتهم وفي احتفاظهم بجانب كبير من حدة التفكير ويقظة العقل ومتابعة كل ما هو جديد وتوسيع دائرة علاقاتهم الاجتماعية وخصوصا مع أشخاص يصغرونهم في السن .

وعلى أي حال فقد يكون من الأسهل ومن المنطقي في الوقت ذاته أن يبدأ الباحث ، وخصوصا الباحث الأنثربولوجي ، في دراسته للإبداع بمعالجة الجوانب المشخصة العيانية التي تتمثل من ناحية في العمل الإبداعي ذاته الذي يؤلف جزءاً من الثقافة ، ومن ناحية أخرى في الأوضاع والظروف الاجتماعية التي تحيط بالشخص المبدع وبالعملية الإبداعية وبإنتاج العمل الإبداعي ذاته ، أي ما اصطلح على تسميته بالموقف الإبداعي .

والواقع أن عالماً مثل ماكينون ، على الرغم من أنه ليس من علماء الاجتماع أو الأنثربولوجيا ، يذهب إلى حد القول بأن كل ما يصدر عن الإنسان ، سواء أكان فكرة أم أداء أم فعلاً أم عملاً من أعمال الفن أم الأدب أم نظرية علمية أو بناء معمارياً يمكن اعتباره ـ بشيء من التجاوز ـ عملاً إبداعياً . ومع ذلك فإنه من بين كل تلك الأشياء التي تصدر عن الإنسان فإن فئة قليلة منها فقط هي التي يمكن أن ينطبق عليها كل المعايير والمتطلبات الخاصة التي تحدد العمل الإبداعي بالمعنى الدقيق للكلمة . وكما هي العادة فإن العلماء يختلفون في تحديد هذه المحكات والمعايير التي يحكم في ضوئها بإبداعية العمل . ولكن معظم هؤلاء العلماء يكادون يعطون أولوية مطلقة لعنصر الجدّة التي تشير الى الأصالة والابتكار ، وإن كان هذا يثير كثيراً من التساؤلات عن المقصود بالجدّة ، وهل تكون بالنسبة للشخص المبدع وحده أو لغيره من الناس أيضاً ؟ وهل تكون بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه الشخص المبدع والثقافة التي ينتمي إليها أو بالنسبة لغيرهما من الثقافات والمجتمعات ، أو بالنسبة للجنس البشري بوجه عام ؟ ذلك أن الفرد قد يعتقد أن ما يصدر عنه من عمل أو فكر أو قول هو إبداع جديد تماماً في الوقت الذي يكون فيه مثل هذا الفكر شائعاً وأمراً عادياً مألوفاً لدى غيره من الناس في المجتمعات الأخرى أو حتى في نفس المجتمع الذي يعيش هو فيه ولكن خارج نطاق الدائرة التي يتحرك هو فيها . وهذا معناه في آخر الأمر أن تلك الجدة يجب أن يؤخذ بالإشارة إلى مجال معين ومحدد . وكثير من الكتّاب الذين تعرضوا لهذا الموضوع يذهبون إلى أن العمل لا يعتبر إبداعاً بالمعنى الصحيح للكلمة إلا اذا اعتبر

(جديداً) ومبتكراً وأصيلاً بالنسبة لحضارة معينة بالذات أو بالنسبة للجنس البشري ككل ، وليس بالنسبة لجماعة صغيرة محدودة العدد(١٨) .

بيد أن محك (الجدة) لا يكفي بذاته رغم أهميته للحكم على العمل بأنه إبداعي إلا إذا ارتبطت هذه الجدة بالقدرة على التكيف مع الواقع بحيث يكون العمل (الإبداعي) استجابة لمشكلة معينة أو أنه يقدم حلاً لمشكلة معينة أيضاً يعاني منها الشخص المبدع . ويعبر بعض الكتاب عن ذلك بطريقة مباشرة قد تصدم الكثيرين وتثير كثيرا من النقد والاحتجاج حين يقولون أن هذه (الجدة) يجب أن تكون جدة مفيدة ونافعة ، حسب التعبير الذي يستخدمه سيريل بيرت في مقدمته لكتاب آرثر كيسلر (صفحة ١٦) . ولكن كل ما يقصدونه من هذه العبارة هو أن العمل الإبداعي لاينشأ من فراغ ويجب ألا يكون بعيداً عن الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يحيط به ، وأن يكون قادراً على التعبير بشكل دقيق عن التجربة الذاتية وعلى نقل وتوصيل هذا التعبير عن تلك التجربة إلى الآخرين . وهذا هو ما تقوم به الأعمال الإبداعية في مجال الفن كالرسم أو الرقص الذي يعبر بالحركة وما يصاحبها من موسيقا عن موضوع أو فكرة أو (مشكلة) معينة بطريقة تجمع بين الدقة والرشاقة . وهذا يتيح فرصة لبعض الكتاب لأن يعتبروا « الرشاقة elegance» في التعبير والتوصيل محكاً آخر من محكات الإبداع ، بمعنى أن يكون العمل الإبداعي مرضياً ومقبولاً من الناحية الجمالية . فليس كل ما يقدم حلاً لمشكلة معينة أو تعبيراً عن تجربة ذاتية خاصة يدخل في باب الإبداع إذا هو خلا تماماً من الرشاقة في التعبير . وإن كانت كلمة « الرشاقة » ذاتها والعناصر التي تحمل الشيء يبدو رشيقاً تثير كثيراً من الجدل والخلاف الذي يصعب الدخول في تفاصيله هنا .

وأخيراً ، فان العمل الإبداعي يتجاوز التجربة الإنسانية العادية ويدخل عليها كثيراً من عناصر التحوير والتعديل التي قد تؤدي في النهاية إلى تغييرها تغييراً شاملاً بحيث تتعارض مع الأوضاع التقليدية ، بل قد تمثل تحدياً صارخاً لها . بل أن بعض الأعمال الإبداعية تؤدي إلى تغيير نظرة الإنسان إلى الكون ككل ، وهذا ما يقصده بعض الكتاب حين يصفون العمل الإبداعي بالتسامي والقدرة على « إبداع » شروط جديدة للوجود البشري ذاته . والأمثلة كثيرة ، وهي أوضح وأظهر في مجال الإبداع العلمي . ويكفي أن نشير هنا إلى نظرية كوبر نيكوس عن مركزية الشمس بالنسبة للكون ، ونظرية داروين عن التطور ، وآراء فرويد في التحليل النفسي . فهذه كلها إبداعات خلاقة تجاوزت الأوضاع والأفكار التي كانت سائدة وقت ظهورها وأفلحت في تغيير نظرة الإنسان تغييراً جذرياً إلى الأشياء(١٩) . وربما كان هذا هو ما يقصده أوتو رانك Otto Rank من عبارته القصيرة العميقة التي يقول فيها « إن الفنان في مختلف ألوان الإبداع الفني لا يخلق فنه فقط ، وإنما يستخدمه أيضاً في الخلق والإبداع »(٢٠) .

---

(١٨) Mackinnon, in I.E.S.S, op. cit., p. 436, Id, in Richard Ripple, op. cit., p. 404.

(١٩) Mackinnon, in I,E.S.S, p. 436, John Alsberg, Modern Art and its Enigma, Weidenfeld and Nicolson, London 1983, pp. 86- 7, James Engell, The Creative Imagination, Harvard U.P., Cambridge, Mass., 1981, pp. 44-5 and 84-6, Koestler, op. cit., pp. 124-127, 135-59 and 697-701.

(٢٠) Otto Rank, "Creative Urge and Personality Development, in Id, the Myth of the Birth of the Hero and Other writings, Vintage, N.Y. 1959, p. 113.



شكل (٦) حيوان طوطمي

ولو قبلنا هذه المحكات على علاتها فإنه يصبح من الصعب ـ على الأقل من وجهة النظر الأنثربولوجية ـ أن نكتفي بدراسة الإبداع على أنه مجرد إمكانية أو قدرة أو موهبة ، ويصبح من الضروري التركيز على الظاهرة الإبداعية بعد أن تتحقق هذه القدرة أو الموهبة في الواقع وتتحول إلى عمل إبداعي محسوس وملموس بعيد عن تلك القدرة أو الموهبة . ويستوي في ذلك أن يكون العمل الإبداعي قصيدة من الشعر أو رواية أو سيمفونية موسيقية أو حتى نظرية علمية أو غير ذلك .. وسوف يتطلب ذلك بالضرورة أن نهتم الى جانب دراسة الأعمال الإبداعية بالأشخاص أنفسهم الذين أبدعوها والذين يكشفون بأعمالهم عن درجة عالية من المقدرة الإبداعية في مختلف الميادين ، وذلك على الرغم من أن معظم الكتاب يقصرون كلامهم عن الإبداع والمبدعين على الإبداع الفني والأدبي ويغفلون الإبداع العلمي رغم أهميته . ويرجع ذلك إلى أن الأعمال الإبداعية في مجال الفن والأدب هي نتاج للحالات الداخلية وتعبير عن الاحتياجات والدوافع والتصورات التي تعتمل في أذهان الأشخاص المبدعين ووجداناتهم بشكل لا يتوفر في الإبداع العلمي .

• • •

ودراسة وتحليل الأعمال الإبداعية قد تساعد على معرفة الشيء الكثير عن الأشخاص الذين أبدعوها والظروف التي نشأت فيها وأحاطت بهم . وهذا أكثر وضوحاً في دراسة الإبداع الأدبي منه في بقية أنواع الإبداع الفني والفكري والعلمي ، كذلك فإن دراسة حياة المبدعين قد تساعد على تفسير أعمالهم و (منتوجاتهم) الإبداعية . الا أن بعض الكتاب وبخاصة من اتباع المدرسة البنائية في فرنسا يرون من الأوفق والأجدى دراسة العمل الإبداعي في ذاته وبعيداً عن صاحبه ، وإنْ كان هذا لا يعني دائماً إغفال الأوضاع الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع ، أو « الموقف الإبداعي » حسب الاصطلاح المستخدم في الدراسات الخاصة بالإبداع ، وذلك على اعتبار أن أي عمل إبداعي هو في آخر الأمر جزء من تلك الثقافة . وعلى الرغم من كل ما يقال عن الإبداعية كقوة أو ملكة أو موهبة ، وما يقال عن العمل الإبداعي باعتباره عملاً فريداً ومن نتاج شخص معين بالذات له مقوماته الشخصية المحددة ، فإن التفاعل بين الشخص المبدع والمجتمع مسألة لا مجال للشك فيها ، حتى وإنْ كانت تتخذ أحياناً شكلاً سلبياً يتمثل في ثورة المبدعين وتمردهم على الأوضاع والتقاليد السائدة في المجتمع ، وينعكس في تفرد بعضهم بأسلوب خاص متميز في الحياة ونمط مستقل من السلوك والقيم يخرج عن المألوف والمعتاد . وما يقال عن أن حياة بعض الفنانين حياة (بوهيمية) ليس في حقيقة الأمر إلا مظهراً من ذلك التمرد الذي يتميز بازدراء المجتمع وقيمه المتوارثة ، كما أنه يعبر في الوقت ذاته عن إحساس هؤلاء الفنانين المبدعين بنوع المعاناة التي يصادفونها في الحياة . وعلى أي حال فإن تتبع تاريخ حياة الأشخاص المبدعين يعتبر من أهم المصادر التي تعين على فهم الموقف الإبداعي . وكثير من علماء الأنثربولوجيا يستعينون بدراسة تاريخ الحياة لفهم الثقافة في المجتمعات البدائية والتقليدية .

وربما كان خير مثال لذلك دراسات عالم الأنثربولوجيا الأمريكي أوسكار لويس Oscar Lewis حول ما يعرف بوجه عام في الكتابات الأنثربولوجية بثقافة الفقر(٢١) . .

ولكن السؤال الذي قد يحتاج هنا إلى إجابة صريحة هو : إلى أي حد يمكن الاطمئنان إلى التقارير الشخصية التي يكتبها أو يذكرها الأشخاص المبدعون عن أنفسهم وعن الظروف التي أحاطت بنشأتهم والتي يعتقدون أنها ساعدت على تفجر مواهبهم الإبداعية أو كانت تقود وتوجه خطواتهم في تنمية تلك المواهب من ناحية وترجمتها الى أعمال إبداعية من الناحية الأخرى ؟ ألا يحتمل أن تكون بعض عناصر المغالاة والمبالغة والتهويل والتضخيم قد وجدت طريقها إلى هذه الكتابات والتقارير الشخصية ، وأن يكون أصحابها قد بالغوا في تقدير أهميتها وآثارها ، أو أخطأوا فهمها وأساءوا تفسيرها ؟ بل وهل يمكن اعتبار هذه الظروف والعوامل التي ساعدت أشخاصاً معينين على معرفة مواهبهم وتحقيقها في الخارج شرطاً لازماً لتكوين الشخصية الإبداعية المبدعة ؟(٢٢) . وعلى الرغم من أن لكل شخص من هؤلاء المبدعين ظروفه وأوضاعه الخاصة فإن الكثيرين من الكتاب يذهبون الى أن ثمة مظاهر أساسية تكاد تكون مشتركة لدى الغالبية العظمى من هؤلاء الأشخاص وهي أمور يذكرونها هم أنفسهم في سيرة حياتهم الذاتية مثل الشقاء والتعاسة والبؤس التي لازمت طفولتهم ، وأنها كانت من أهم العوامل التي فجرت ينابيع الإبداع الكامنة في أعماقهم (ومن أفضل الأمثلة على ذلك كافكا Kafka كما يتضح من رسالته الشهيرة إلى أبيه وفيها يصارحه بما كان يحتمل في نفسه من مشاعر نتيجة لأسلوب الأب القاسي في معاملته) . ومع ذلك فإن هذا لا يمكن أن يعني إطلاقاً أن شقاء الطفولة شرط ضروري لتنمية المواهب الإبداعية ، أو أن الطفولة السعيدة تتعارض مع الموهبة وتقتل المقدرة الإبداعية . وقد يكون العنصر الأكثر أهمية من ذلك هو مدى ما تتيحه العلاقة بين الوالدين والطفل من فرصة لتحرر الطفل وانطلاقه ، وبالتالي استقلال شخصيته ، وذلك فضلاً عن نوع القيم وأنماط السلوك السائدة في العائلة ، والفرص المتاحة للاحتكاك بالثقافات الأخرى المتباينة والاتصال بالآخرين ، وغير ذلك من العوامل التي تسهم في تعميق التجربة الذاتية وتنوعها(٢٣) . والموضوع على أية حال متشعب ومتشابك ويصعب الوصول فيه إلى أحكام عامة قاطعة تصدق على كل الحالات والأشخاص ، وإنما هي مؤشرات تحتاج إلى كثير من المتابعة والدراسات الواقعية لتعزيزها .

ومهما يكن من شيء ، فإن العمل الإبداعي ليس مجرد تعبير عن الثقافة أو عن بعض جوانبها وملامحها . وإذا كان يتأثر بهذه الثقافة فإنه يؤثر في تلك الثقافة في الوقت ذاته بشكل من الأشكال ، فقد يساعد على تثبيتها وترسيخها أو على تعديلها من خلال التعبير عنها . وهذا دور خليق بأن يلقى ما يستحقه من عناية الباحثين واهتمامهم(٢٤) .

●●●

(٢١) أنظر على سبيل المثال كتابات اوسكار لويس التالية :

Oscar Lewis, Five Families,Lavida, etc.

(٢٢) Ripley, op. cit, p. 414.

(٢٣) Mackinnon, in I.E.S.S. pp. 440- 41

(٢٤) J.M.B Edwards, Creativty: Social Aspects , in I.E.S.S. op. cit, pp. 440-44, S.J. Sidney & H.F. Harding (eds.), A Source Book for Creatve Thinking, Scribner, N.y1962, pp. 65-7.

والنظريات التي تعرض لما يمكن تسميته « سوسيولوجيا الابداع » أو « انثروبولوجيا الإبداع » كثيرة ، وكلها تحاول أن تكشف عن الجوانب الإبداعية في الثقافات والحضارات المختلفة . فالجماعات الإنسانية وثقافاتها وحضاراتها لها جوانبها الإبداعية ، وذلك نظراً لأن أعضاء المجتمع يعملون معاً بطريقة تعكس بعض الخصائص الإبداعية التي تميز الجماعة ككل ، وليس بعض الأفراد من حيث هم أفراد . وغير بعيد عن الأذهان ما كان يذهب اليه بعض علماء القرن التاسع عشر من أمثال جوستاف كلم Gustav Klemm في تمييزهم بين الحضارات على أساس ما تتمتع به من خصائص إبداعية ، وبالتالي التفرقة بين الحضارات والثقافات السلبية التي تحاكي وتقلد غيرها ، دون أن تكون لديها هي القدرة على الخلق والإبداع والابتكار ، والحضارات الإيجابية التي تضيف بإبداعها الى التراث الإنساني بوجه عام . ولكن هذه النظرة لم تلبث أن أهملت بعد أن تقدمت البحوث الأنثربولوجية التي تعتمد على الدراسات الحقلية ، وبعد أن كشف الأنثربولوجيون عن جوانب الإبداع في الثقافات « البدائية » . ولعل خير مثال على ذلك فن الكهوف ، والربط بين الفن وبقية النظم الاجتماعية والثقافية وخصوصا الدين والسحر[٢٥] ، وكذلك التركيبات والتكوينات الإبداعية العجيبة التي يلجأ إليها (البدائيون) في تصويرهم ونقوشهم وزخارفهم بحيث يجمعون في تلك التصاوير والرسوم بين الإنسان والحيوان في وقت واحد ، وذلك الى جانب الأساطير التي تنبئ بالخيال الإبداعي الحر الطليق الذي يرد بعض الخصائص الإنسانية الى الحيوانات « الطوطمية » أو العكس على ما سبق أن ذكرنا . أي أن هؤلاء (البدائيين) لم يكونوا يحاكون بالضرورة الطبيعة ويقلدونها في أعمالهم الإبداعية من رسم ونقش وحفر ونحت وغيرها .

ومن أهم وأطرف النظريات التي يمكن للباحث الاجتماعي والأنثربولوجي أن يفيد منها في تحليله للنشاط الابداعي في المجتمعات أو الثقافات المختلفة نظرة المؤرخ المفكر أرنولد توينبي Arnold Toynbee إلى الحضارة والإبداع ، وذلك على الرغم من أن تلك النظرة تعرضت لكثير من النقد والهجوم من علماء الأنثربولوجيا والاجتماع على السواء ، وذلك لمبالغتها في الإعلاء من شأن « الرجل العظيم » على حساب العوامل الاجتماعية في عمليات الخلق الإبداعي والتقدم الحضاري بوجه عام . ورغم كل ما يقوله توينبي عن أثر المجتمع والنظم الاجتماعية فإنه يميل الى أن يعتبر تأثيرها تأثيراً سلبياً إلى حد كبير ، على الأقل نظراً لما تفرضه من قيود على حرية انطلاق الشخص المبدع . وبذلك فهو يرى أن العملية الإبداعية تقتضي أن ينسحب الشخص المبدع من المجتمع حتى يتحرر بقدر ما يستطيع من تأثير النظم والتنظيمات الاجتماعية ويطلق لقدراته وإمكاناته العنان . ومع ذلك فإن هذا الإبداع لن يحقق رسالته الصحيحة إلا إذا تمكن من نقل وتوصيل التجربة الإبداعية إلى الآخرين ، ولن يتم ذلك إلا بعودة الشخص المبدع مرة أخرى الى المجتمع الذي انسحب منه ويعمل على نقل تلك التجربة بكل انجازاتها الى الآخرين حتى يحصل على موافقة المجتمع وتقبله للعمل الإبداعي .

---

(٢٥) يمكن للقارىء أن يرجع في ذلك الى مقالنا عن « نظرة البدائيين الى الكون » مجلة عالم الفكر ، المجلد الأول ، العدد الثالث (اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٠) . وكذلك مقالنا عن « ماذا يحدث في علوم الانسان والمجتمع » ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن ، العدد الأول (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٧) .

والذي يفعله توينبي هنا هو أنه وضع نموذجا محددا يسميه « الانسحاب والعودة Withdrawal-and - Return» يطبقه على العمل الابداعي لدى الفرد المبدع ولدى الأقلية المبدعة كما يطبقه على الأمم والحضارات باعتبارها وسائط وأدوات إبداعية . وهنا يضع توينبي خطا فاصلا وقاطعا بين الاقليات المبدعة Creative minorities التي تتمتع بقدرات قيادية في كل أشكال النشاط الاجتماعي والثقافي وبين الأكثرية التي تميل إلى الانقياد والخضوع ومحاكاة وتقليد الأقلية المبدعة الخلاقة وتتبع خطواتها . وقد نجد هنا شيئا من الشبه بين ما يقوله توينبي وماسبق أن ذكره جوستاف كلم وبعض علماء القرن التاسع[٢٦] عشر ، وإن لم تكن كتابات توينبي تحمل تلك الأحكام التقويمية الناجمة عن الموقف التطوري المتطرف الذي كاد يختنق علماء ذلك القرن .

والمعروف أن توينبي يرد ظهور الحضارات ونموها الى ما يسميه بالاستجابة للتحديات التي تفرضها البيئات المحيطة ، وأن المجتمع الذي يمر بعمليات الحضارة إنما يعبر عن نفسه عن طريق الأفراد الذين « ينتمون » إليه أو الذي « ينتمي » هو إليهم (نفس المرجع ، صفحة ٢٠٨) ، كما أن المجتمع الانساني في نظره هو نسق من العلاقات بين « الكائنات البشرية » الذين يعتبرهم ليس مجرد أفراد وإنما أيضا « كائنات اجتماعية حية Social animals» ، بمعنى أنهم لا يستطيعون العيش والحياة بدون هذه العلاقات التي تربط بينهم . فالمجتمع هو « نتاج العلاقات بين الأفراد ، وهي علاقات تنشأ من تطابق مجالات أعمالهم الفردية وتوافقها » (صفحة ٢١١) . ولكن من بين كل أعضاء المجتمع ينفرد البعض فقط بقدرات ومواهب هائلة تمكنهم من أن يتولوا توجيه عملية نمو المجتمع الذي ينتمون إليه . وهم يقومون في سبيل ذلك بأعمال تبدو للأشخاص العاديين كما لو كانت معجزات . ومن هنا كان توينبي يعتقد أن كل « أفعال الخلق الاجتماعي » هي من عمل مبدعين أفراد يتمتعون بتلك المواهب والقدرات الخارقة أو على أكثر تقدير من عمل « أقليات مبدعة » ، وأنه في كل خطوة من خطوات النمو والتقدم الحضاري تجد الأغلبية العظمى من أعضاء المجتمع أنفسهم متخلفين عما أبدعه هؤلاء الأفراد أو تلك الفئات المبدعة . وهذا ينطبق على كل الانجازات والابداعات الحضارية والثقافية سواء في مجال الأديان الكبرى أو الانجازات المادية في الحضارة الغربية الحديثة أو في مجال المعرفة أو غير ذلك . وسوف تظل هذه الأكثرية غير المبدعة أو غير الخلاقة في حالة التردي والتخلف ما لم يتمكن الأفراد المبدعون من إيجاد وسيلة لدفعهم على اللحاق بهم والخروج من حالة الجمود والركود والسكون التي تعتبر - في نظر توينبي - من الصفات الأساسية المميزة للجماعات البدائية . فالأفراد الموهوبون القلائل الذين يؤلفون « الأقليات المبدعة » هم وحدهم الذين يستطيعون كسر ما يسميه باجوت Walter Bagehot « كعكة العادات والعرف » ، ولكنهم في الوقت ذاته يحاولون إقناع الأكثرية غير المبدعة أن تسير وراءهم وتتبعهم في الطريق الذي اكتشفوه . ويقول آخر فإن نمو الحضارات يتوقف على الجهود الابداعية الخلاقة لتلك الفئة المتميزة من أعضاء المجتمع ، بينما يقنع بقية الأعضاء بتقليد ثقافاتها ومحاكاتها . (صفحة ٢١٥) .

---

(٢٦) Arnold Toynbee, AStudy of History, Abridgement of Volumes I-VI, by D.C. Somervell, O.U.P . 1946, p. 230-35, Edwards, op. cit., p. 449.

ويعطى توينبي أهمية بالغة « للانسحاب Withdrawal» من المجتمع في العملية الابداعية ، لأنه هو الذي يتيح الفرصة للشخصية الابداعية أن تدرك القوى الكامنة فيها والتي كان يمكن أن تظل خامده ونائمة إذا هي لم تتخلص « مؤقتا » من أعبائها ومشاكلها الاجتماعية . وسواء تم هذا نتيجة لظروف قاهرة لا يستطيع الشخص المبدع أن يتحكم فيها فإنه يعتبر شرطا لازما لمواجهة الذات من ناحية وتصور نوع التغيير الذي يجب إنجازه من الناحية الأخرى ، والذي يستلزم العودة الى المجتمع حتى يتحقق ذلك الانجاز في الواقع وفي البيئة الأصلية التي ينتمي إليها صاحب ذلك الابداع الجديد . فكأن ذلك الانسحاب أو العزلة عن المجتمع هو انسحاب مؤقت فحسب ، خصوصا وأن الكائن البشري الاجتماعي « لا يستطيع أن يحيا بشكل دائم بعيدا عن الحياة الاجتماعية دون أن يفقد إنسانيته ويصبح ـ حسب قول أرسطو المشهور ـ « حيوانا أو إلها » . وهذه العودة هي جوهر الحركة وعلتها النهائية (صفحة ٢١٧) .

ويستشهد توينبي على أهمية هذا الانسحاب وتلك العزلة ثم العودة الى المجتمع بعدد كبير من الأمثلة يستمدها من حياة الأنبياء والقديسين والفلاسفة وبعض الشعراء مثل روبرت براونتج Robert Browning ودانتي Dante ، بل إنه يذهب إلى أن « حركة الانسحاب والعودة » هذه ليست مقصورة على الانسان وإنما هي ظاهرة عامة في الحياة كلها ، وتتمثل بشكل واضح في حياة النبات وبوجه أخص في « انسحاب وعودة » القمح والحبوب التي وجدت لها تعبيرات كثيرة وصريحة في كثير من الأساطير والشعائر والطقوس الدينية ، كما تجسدت في كثير من الكائنات الخرافية أو المسوخ (صفحة ٢٢٠) . وربما كان خير مثال لهذا كله هو اختفاء ثم عودة أو بعث ديونيزوس وأدونيس وأوزيريس ، وهي التي كرس لها سير جيمس فريزر جانبا كبيرا جدا من كتابه الضخم المشهور « الغصن الذهبي The Golden Bough» . ومايصدق على انسحاب الأفراد المبدعين وعزلتهم المؤقتة عن الحياة الاجتماعية يصدق على « الأقلية المبدعة » في كثير من مراحل التاريخ والتطور الحضاري والاجتماعي ، حيث أفلحت هذه « الأقليات » أو الفئات الصغيرة المتميزة في أن تفصل نفسها عن حياة المجتمع وتكرس جهودها لايجاد حلول للمشكلات التي كان يواجهها المجتمع الذي تعيش فيه ، ثم تعود حين يحين الوقت الملائم وبعد أن يكون عملها من أجل خلق مجتمع جديد قد اكتمل ، فتفرض فكرها وتصوراتها ، مع كل ما يتطلبه ذلك من اعادة تشكيل النظم التقليدية بحيث تتلاءم مع الأوضاع والظروف الجديدة القائمة (صفحتا ٢٣٣ ـ ٢٣٤) . والأمثلة كثيرة ولا ضرورة للدخول في تفاصيلها [٢٧] هنا .

والملاحظ على اي حال هو ان توينبي لم يعط كثيرا من الاهتمام للطريقة التي يشرع بها المجتمع في تعرف احتياجاته وتحديدها ، كما ان اشباع هذه الاحتياجات بالقدر الذي يساعد على استمرار المجتمع في الوجود لا يؤلف سوى جانب فقط مما يقصده حين يتكلم عن الابداع على المستوى الحضاري ، وأن ما يذكره عن « استجابة » أفراد الأقلية المبدعة

---

(٢٧) راجع في ذلك :

Toynbee, op. cit.pp. 230- 240, Peter James, "Toynbee" in justine Wintle, (ed) Makers of Modern Culture, R.K.P. 1980.

للتحديات كثيرا ما يوحي بأنه يعتقد أن هذه « الأقليات المبدعة » تحقق وتنجز بالفعل اكثر بكثير مما يتطلبه الموقف الذي ينطوي على التحدي(٢٨) . . ولكن هذه أمور تخرج عن نطاق هذه الدراسة .

●●●

بيد أن هذا لا يعني ان العمل الابداعي هو حصيلة للأوضاع الاجتماعية والثقافية وحدها مع إلغاء دور الفرد وتكوينه الذهني والنفسي على ما يفعل معظم السوسيولوجيين والانثربولوجيين . فالعملية الابداعية في حقيقتها اقرب الى الحوار المتبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع والتكوين النفسي والوجداني للفرد المبدع ، أو هي (كما يحب البعض أن يعتبرها) نوع من « الصراع » بين ما يسميه المفكر الألماني اوتورانك « الأيديولوجيا الذاتية » أو الشخصية و « الأيديولوجيا الجماعية » السائدة في المجتمع ، وذلك في مجال كلامه عن « أيديولوجيا الفن »(٢٩) . فالفن ، ومثله في ذلك مثل بقية أنواع الابداع ، ليس مجرد تعبير عن الذات (لأنه يستعين بالصور والصيغ التي ترجع إلى أصل جماعي) ، كما انه في الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن الأيديولوجيا الجماعية (لأن الابداع الفني يشبع حاجات الفنان الشخصية ويعبر عنها) . ولذا كان رانك يرى أنه كلما كان الفنان اكثر إبداعا زاد الصراع بين حاجاته الشخصية واحتياجات الجماعة ومطالبها . وعلى ذلك فاذا كان الفنان يعيش في صراع دائم مع المجتمع فان ذلك لا يرجع إلى إنه إنسان مريض أو بالأحرى « عصابي neurotic » كما يزعم فرويد ، وانما يرجع إلى أنه إنسان « مبدع creative » .(٣٠)

وخليق بهذا ان ينقلنا الى الكلام عن طبيعة « العملية الابداعية » ، وهي مشكلة يتجنب علماء الاجتماع والانثربولوجيا الخوض فيها لأنها خارجة عن نطاق اهتمامهم واقرب الى اهتمامات علماء النفس ، كما انه ليس من السهل الادلاء فيها بآراء قاطعة تستند الى معلومات دقيقة يقينية .

وليس المقصود بالعملية الابداعية إنتاج أو إنجاز عمل إبداعي معين بالذات مثل رسم لوحة زيتية أو تأليف قطعة موسيقية أو قصيدة من الشعر ، وإنما المقصود بالأحرى العملية الذهنية التي يمكن عن طريقها تصور العمل الابداعي كوحدة كلية قبل الشروع في إنجازه أو تحقيقه بالفعل . فهي التي تساعد الموسيقى مثلا على تصور السيمفونية كوحدة متكاملة مؤلفة من مجموعة انغام تدور في ذهنه قبل أن يترجمها إلى علامات موسيقية يسجلها على « النوتة » ، وهي التي تساعد الكاتب الروائي على أن يحدس الرواية او القصة كلها كوحدة قبل ان يضع كلمة واحدة على الورق ، كما أنها هي

(٢٨) Edwards, op. cit., p. 450 .

(٢٩) Otto Rank, Art and Artist, Knopf, N.Y. 1932, ch. II, Creative Urge and Personality Development and ch. IV "Art- From and Ideology".

(٣٠) Edwards, op. cit., p. 444.

التي تساعد الرسام على أن ينظر إلى « المنظر الطبيعي » إمامه « فيرى ما الذي سوف يرسمه » على ما يقول جريلي [٣١] .
أما تنفيذ وتحقيق العمل الابداعي ذاته فإنه لا يخرج عن أن يكون مجرد تشكيل المواد والعناصر الخام التي يستخدمها ذلك الشخص المبدع والتي تختلف باختلاف مجال إبداعه الخاص (الأنغام الموسيقية او الكلمات او الألوان والأصباغ وما اليها) بحيث يقترب في آخر الأمر من تلك الرؤية vision الذهنية التي سبقت العمل ذاته . فكأن الشخص المبدع تكون لديه فكرة عامة أو تصور كلي للموضوع الذي يريد ابداعه قبل ان يشرع فعلا في اتخاذ اي خطوة عملية نحو تنفيذه .

وقد تلمع هذه الفكرة او التصور العام الكلي في الذهن عن طريق الحدس او نفاذ البصيرة بشكل مفاجيء وسريع ، ولكن يبقى عليه بعد هذا ان يبذل كثيرا جدا من الجهد والعمل الشاق لتحقيق ذلك التصور ، مسترشدا طوال الوقت بتلك الرؤية العامة الشاملة التي توقدت في ذهنه بسرعة خاطفة . ويقول جريلي (نفس المرجع صفحة ٥٢) إنه كثيرا ما تتمثل في ذهنه فكرة موضوع كتاب باكمله ، ولكن تأليف الكتاب ذاته يقتضي منه بعد هذه الصورة المدركة السريعة ان يعمل ستة اشهر او سنة كاملة او اكثر من ذلك حتى يستطيع تجسيد هذا الادراك السريع الخاطف . والشيء المهم هنا هو الطريقة الفجائية السريعة التي تتبلور بها الفكرة او التصور المتكامل عن العمل الابداعي في الذهن .

وآرثر كيسلر يقول في ذلك وهو يقارن بين داروين وكوبرنيكوس وانجازاتهما الابداعية وكيف أن الفكرة الرئيسية لمعت في ذهن كل منهما في لحظة خاطفة عن طريق الحدس التلقائي ثم تطلبت وقتا طويلا جدا لإخراجها إلى حيز الوجود : « إن داروين - وشأنه في ذلك شأن كوبرنيكوس - رجل ذو فكرة واحدة . ولقد جاء الإلهام الأساسي لكل منهما في حياته المبكرة ، ولكنه أمضى بقية حياته عاكفا على العمل على هذا الإلهام ، وكانت نسبة العرق والإجهاد أكبر بكثير جدا من نسبة الإلهام »[٣٢] . ومن الطريف في هذا الصدد ما يذكره وليام ماكنيل William H. MC Neill من أن توينبي بعد أن زار الأناضول عام ١٩٢١ وشاهد عوامل وملامح انحسار الحضارة (العثمانية) ، كان يتساءل عما إذا كانت هناك أنماط مأساوية مماثلة في مناطق أخرى من العالم . وبينما كان عائدا بالقطار من القسطنطينية الى لندن قفزت إلى ذهنه فجأة فكرة كتابه الضخم « دراسة في التاريخ » ، فاذا به يضع على صفحة واحدة من الورق كل الموضوعات الرئيسية التي قام بعد ذلك بتنظيمها في ذلك الكتاب الضخم الذي استغرق تأليفه عشرين سنة كاملة ، بحيث لم يظهر الجزء

(٣١) Andrew M. Greeley, Ecstasy, A way of Knowing, Prentice-Hall, N.J. 1974, p. 51.

(٣٢) Arthur Koestler, op. cit., p. 699.

الأول منه إلا عام ١٩٣٤ أي بعد ثلاثة عشر عاما من ظهور الصورة الذهنية المتكاملة بهذا الشكل السريع الفاجئ»[٣٣] . ولعل هذا هو الذي جعل جراهام هيكس يصف الكتاب بأنه « ملحمة » وأنه « اختراق خيالي هائل » و « إنجاز ضخم للمخيلة الشعرية »[٣٤] .

ومع ذلك فإن بعض علماء النفس الذين اهتموا بدراسة العملية الإبداعية وتحليلها يميلون إلى التمييز فيها بين عدد من « المراحل » أو « المراتب » يختلفون حول عددها وتحديها ، وإنْ كان البعض الآخر يرفضون هذه التسميات ويفضلون الكلام عن « أوجه » أو « مظاهر » هذه العملية الإبداعية . وهكذا نجد دونالد ماكينون مثلا يتكلم عن « طور » الإعداد الذي يكتسب فيه الشخص (المبدع) المهارات والوسائل والأساليب وعناصر التجربة التي تساعده على أن يثير أمام نفسه « المشاكل » التي يتعين عليه أن يجد لها حلا ، وهنا يبدأ طور جديد هو طور التركيز على ذلك الحل الذي يتخذ شكل العمل الإبداعي الجديد المبتكر وما يصاحب ذلك من توتر ويقظة ذهنية وقلق وعدم استقرار وإحباط مما قد يدفع ذلك الشخص المبدع في كثير من الأحيان إلى التوقف أو حتى التراجع والانسحاب . ولكن هذا « الاستسلام السيكولوجي » لن يلبث أن يؤدي إلى طور آخر جديد أكثر إيجابية ، وفيه تلمع فكرة العمل الإبداعي في لحظة خاطفة في ذهن ذلك الشخص المبدع . ولكن رغم السرعة الهائلة التي يتم بها ذلك فإنه يدرك أبعاد العمل كوحدة كلية متكاملة وهو ما يعبر عنه الكثيرون باسم « البصيرة النافذة » أو التبصر insight ، ويعتبرونه من أهم ملامح الإبداع والعملية الإبداعية التي تمهد إلى تحقيق هذه « الرؤية » العامة الشاملة وإخراجها إلى حيز الوجود . وهذا يتطلب بذل كثير من الجهود ليس فقط لتنفيذ هذه الرؤية بل أيضا لتحسين العمل وتهذيبه وإدخال التعديلات المطلوبة عليه وتوصيله في آخر الأمر إلى الآخرين»[٣٥] . وليس من الضروري أن تتم هذه (الأطوار) في هذا الترتيب والتتابع الزمني الذي قد يوحي بأنها (مراحل) متمايزة ومنفصلة ، فهي عبارة عن أوجه ومظاهر متداخلة لعملية واحدة متكاملة ، وهذا هو الذي يجعل الكثيرين يرفضون استخدام كلمة (أطوار) ويفضلون الكلام عن أوجه أو جوانب العملية الإبداعية ، وخصوصا وأن هذه العملية بكل (أطوارها) كثيرا ما تحدث في فترة وجيزة للغاية بحيث يصعب الفصل بينها إلا من الناحية النظرية البحتة ولأغراض التحليل فحسب . ومع ذلك فإن هذا التمييز بين (أطوار) العملية الإبداعية أو جوانبها أو مظاهرها يكشف لنا عن مدى تعقدها ، وأنها تتألف من مجموعة متشابكة من العمليات المعرفية والدافعية التي تتضمن كثيرا من عناصر الإدراك والتذكر والتفكير والتخيل وغيرها .

●●●

(٣٣) William H. Mc Neill, Toynbee" in Bibliographical Supplement to the I.E.S.S. vol. 18, pp. 775-78.

(٣٤) H.G. Barnes, "Arnold Toynbee: Orosius and Augustine in Modern Dress" in Id (ed): Introduction to the History of Sociology, Chicago U.P. 1948, p. 436.

(٣٥) Mackinnon, in I.E.S.S., op. cit., p. 437.

ومهما يكن من شأن تلك الأوجه أو الجوانب أو المظاهر التي تؤلف «العملية الإبداعية»، فإن توافرها لا يترتب عليه بإمكان الوصول بالضرورة إلى تحقيق العمل الإبداعي أو تنفيذه، لأن مثل هذا الإنجاز يتوقف أيضا على مقومات وإمكانات الشخص ذاته على ما سبق أن ذكرنا. فالإبداع مزيج من عناصر وعمليات «واقعية» أو «موضوعية» وأخرى ذاتية، ويتطلب القدرة على استخدام «القوى» الداخلية الذاتية الدفينة لإنتاج أعمال محسوسة ملموسة يعبر بها عن تصوراته ونظراته العميقة اللماحة النافذة في حرية وانطلاق، وإن كان ذلك الإبداع يخضع في الوقت ذاته لتأثير التجارب والمران السابق، بحيث يمكن القول إن النظم والتنظيمات التي تساعد على التعبير الفردي والتي تتسامح مع التفكير غير النمطي تساعد وتشجع في الوقت ذاته على نمو الإبداعية.

وليس من شك في أن الإبداع يحتاج إلى الشعور والإحساس بالحرية والانطلاق وعدم الكبت أو الرضوخ لأي نوع من القهر، بما في ذلك القهر السياسي الذي يقضي في كثير من الأحيان على الحرية الإبداعية وإلى اختفاء وانزواء كل الحركات الإبداعية الخلاقة. وقد يختلف المفكرون حول مدى إمكان فرض الضوابط الاجتماعية على الإبداع الفني والفكري ومدى الحرية والانطلاق التي يمكن إتاحتها أو إباحتها للشخص المبدع، ولكن الذي لاشك فيه هو أن أي محاولة لوضع تصور معين بالذات لتخضع له كل العمليات الإبداعية، أو محاولة فرض قيود على النشاط الإبداعي وتقنينه وتوجيهه من قبل السلطات، وإلزام المبدعين بإتباعها والتمسك بها وعدم الخروج عنها، لن يكون في صالح الإبداع والخلق والابتكار.

د. أحمد أبو زيد

***

ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع

عبدالستار ابراهيم

مدخـــل :

بالرغم مما شهدته بحوث الابداع ـ في مجالات الحياة والعلم والفن وغيرهـا ـ من اهتمام كثيف من علماء النفس في الحقبتين الأخيرتين من تاريخ هذا العلم ، فان التركيز الضخم على التكنيك وجمع الوقائع جعلا من نمو معرفتنا وتنظيمها فيما يتعلق بهذا الموضوع أمرا محدودا . ويبدو أن أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو عجزنا عن التقدم في مستوى الصياغة النظرية والتنظيم بين الوقائع المتجمعة في دراستنا هذه العملية العقلية العليا .

والهدف من هذا المقال هو وضع تنظيم نظري علمي لثلاثة جوانب من التقدم في دراسة الابداع بمفهوم علم النفس الحديث . وقد اخترت هذه الجوانب انطلاقا من استقصاء لأهم الجوانب الخلافية بين نوعين من الدراسات للابداع : دراسة علماء النفس (والتي لا يتعدى عمرها عشرين عاما أو أقل) ، والدراسات أو التصورات الأخرى (غير العلمية) المعتمدة على التأمل النظري أو الشمولي العام ، وهي ذات رصيد طويل من الناحية التاريخية . وهكذا سيجد القارىء أن اهتمامي يتركز على تناول الجوانب الثلاثة الآتية :

أولا : استخدام المنهج العلمي ذاته وإمكانية توظيفه في دراسة الابداع .

ثانيا : تحليل عملية الابداع من وجهة نظر علم النفس الحديث .

ثالثا : إمكانية تدريب الابداع وتعلمه .

●●●

أولا - استخدام المنهج العلمي في دراسة الابداع

حب المعرفة والاهتمام بها هما الهدفان الأساسيان لكل من يتصدى الى إلقاء الضوء على جوانب الحياة المختلفة ، سواء كان ذلك رجل أدب أو فن أو علم أو فلسفة .

ومن خلال حب المعرفة تتوحد الغايات في قيمة عامة مشتركة يكون هدفها فهما أفضل للعالم ، وتعبيرا أوضح عن المنطق الذي ينتظم ظواهره ، بل يمكن القول بأن صراع الفكر مع الحياة . . وتطوره على مر التاريخ . . تطور يتجه دائما نحو احتلال موقع أفضل يمكن من الاستشراف على هذا الهدف والدنو منه .

تتوحد الغايات إذن لكن السبل الى ذلك قد تختلف ، فرجل الأدب والشاعر والفنان تختلف سبلهم عن تلك التي ينتهجها الفيلسوف أو العالم . فلكل أسلوبه الخاص في الوصول إلى غاياته .

والمنهج العلمي هو أسلوب العالم في بحثه عن المعرفة ، وهو في جوهره بسيط في غاية البساطة ، يقوم على الملاحظة الدقيقة لظاهرة أو لمجموعة من الظواهر لكي ينتهي من ذلك إلى وصف دقيق وواقعي للشروط التي تحكم ظهور هذه الظواهر أو اختفائها .

فعالم البيولوجيا ، وعالم الكيمياء ، والفيزيائي ، والفلكي ، وعالم النفس ، وعالم الاجتماع جميعهم يتجهون الى موضوعات بحوثهم بوحي من هذا المبدأ البسيط : التعبير عن معظم الظواهر الملاحظة بطريق القانون أو النظرية العلمية . ومن خلال القانون أو النظرية العلمية نتمكن بعد ذلك من التنبؤ بحقائق تنطبق على نفس النوع من الظواهر ، أو على أقل تقدير يمكننا التحكم في الظاهرة نفسها ، وتطويعها لأهدافنا .

لكن تعريف المنهج العلمي لا يثير من المشكلات بقدر ما تثيره محاولة تطبيقه هنا يتحول المنهج العلمي إلى منهج عسير شاق بحق . ولا نعني هنا تلك الصعوبات المرتبطة بالنواحي التكنيكية في تطبيق المنهج ، وتطويع الظواهر للبحث ، وضبط الملاحظات ، وتصميم المقاييس الملائمة ، وترجمة الظواهر الغامضة إلى ظواهر واضحة المعالم ، إننا لا نعني كل ذلك (بالرغم من أنها أيضا جوانب تحتاج لمشقة وجهد) لكن نعني بشكل خاص تلك المشقة المرتبطة بتقبل الناس لمبادىء العلم وتطبيقاته .

فقد لا نجد خلافا كبيرا في القول بأن هذا العصر هو عصر العلم وتطبيقاته . . ومع ذلك فإننا لن نجد الا أقلية محدودة تؤمن ايمانا عميقا بهذه الحقيقة . أكثر من هذا فأغلبية من يتحمسون لاستخدام المنهج العلمي وتطبيقاته في موضوعات مثل استخدام الطاقة ، أو ضبط النسل ، أو بناء شبكة مواصلات حديثة قد ينظرون بعين الشك والاستنكار للامتداد بهذا المنهج وتطبيقاته في موضوعات خاصة بالسلوك الانساني .

إنه من الممكن التعرف على كثير من رجال العلم والفكر ممن يشهد لهم بالبراعة ، والتفتح والدقة ، والنظرة اللماحة ، والحماس للتغير الاجتماعي والافادة من العلم وتطبيقاته ، لكن سرعان ما نجد علامات التشكك والاستنكار تحل محل الحماس والتمحيص اذا ما تطرق الحديث عن موضوعات خاصة بتربية الأطفال ، والتنبؤ بالشخصية ،

وعلاج الأمراض ، وتعليم الابداع ، وتنشيط القدرات الابتكارية والفنية . . وغير ذلك . هنا تختلط الخرافة بالأفكار الشائعة لكي يندفع الواحد منهم في استنتاجات تقوم على الهوى والتخمين ليثبت لك أنه لا يؤمن بوجود خبراء لتربية الأطفال ، وأنه متحمس للطريقة التي تربى بها ، وأن الفن موهبة وطبيعة وأن الأمراض النفسية قدر . . وأن الشخصية تفهم بالفراسة ، وأن الابداع لا يمكن تعليمه . . وهكذا . .

وفي مجال كالابداع ، اختلطت التصورات الذاتية مع الأفكار الشائعة التقليدية ، الأمر الذي أدى الى وجود كثير من الأفكار الخاطئة في تفهم الابداع الانساني وتفسيره . فعلى مر تاريخ المعرفة البشرية شُغل المفكرون بتقديم تصورات غامضة لتفسير تلك القوة التي تحكم العقل الانساني عندما يجود بالأفكار الخلاقة والاكتشافات ، والابتكارات . . الخ . وارتبطت تلك التفسيرات بأسماء متضخمة منها على سبيل المثال ، أفلاطون ، Plato و ، كارلايل ، Carlyle و ، سوروكن ، Sorokin و ، جاك ماريتان ، Maritan و ، لمبروزو ، Lombroso و ، لامارتين ، Lamartine و ، جانيه ، Janet و ، فرويد ، Freud . . . الخ[1] .

بعض الأخطاء المرتبطة بالتفسيرات القديمة للابداع :

لكننا لسنا هنا بصدد عرض تلك الآراء أو تقييمها ، إنما نجد أن كثيرا من تلك المعالجات السابقة للابداع قد أدت الى عدد من التناقضات والتصورات الخاطئة منها على سبيل المثال :

١ - إن الابداع لا يمكن دراسته دراسة علمية ومنظمة . هنا فليس غريبا أن نجد لفترة قريبة فيلسوفا مثل ، كانت ، Kant يستنتج في كتابه ، نقد الحكم ، بأن ، الابداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة ، وأن فعل الابداع يخضع لقوانين من صنعه ، لا يمكن التنبؤ بها ، ومن ثم فانه لا يمكن تعليم الابداع تعليما منظما ، .

٢ - إن المبدع يختلف نوعيا عن غيره من البشر ، أي أنه من طبيعة مختلفة لا يمكن تحديدها . وقد شاع هذا الرأي ربما من بعض الفلاسفة اليونانيين (أو العرب بعد ذلك) من أن العبقرية هبة مقدسة جاءت للعبقري من العالم الالهي . إن الانسان لا يشبه غيره من الناس لأنه ملهم من قوة عليا ، ومطلع على كثير من الخفايا المقدسة .

هكذا على الأقل فهم أفلاطون العبقرية . . وهكذا صورتها الأساطير القديمة . هنا نجد أن الأساطير القديمة تصور ، أورفيوس ، ينطق الشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة . وكذلك صورت ، ديدالوس ، المثال يصنع من الحجر ما ينطق ومن الخشب أجنحة تطير[2] .

---

(١) للمزيد عن النظرة العلمية ومشكلاتها انظر : ابراهيم ، عبدالستار وآخرون . السلوك الانساني : نظرة علمية . القاهرة : دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٦ .
خاصة : النظرة العلمية والنظرة الدارجة (الفصل الأول) ؛
مسلمات النظرة العلمية (الفصل الثاني) .

(٢) مطر ، أميرة حلمي . في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر . القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٤ . ويمكن للقارئ الاطلاع على الفصل الأول الخاص بالتفسيرات اليونانية القديمة للالهام والفن والابداع .

٣ ـ أدت هذه الأفكار ومثيلاتها الى التضييق من مجال نشاط الابداع وفاعليته فأصبح مقتصرا على مجالات الفن والأدب . . لهذا نجد أن غالبية المعالجات السابقة كانت دائما ما تعالج الابداع مقترنا بالفن . فرومانتيكيو القرن التاسع عشر على وجه الخصوص كانوا ينظرون للاصالة والعبقرية على أنها خاصيتان تتعلقان بالاخلاص للجمال ، والتقبل للحقائق التي يهرب منها الآخرون . وكانت النظرة للعبقري في الغالب تقتصر على الفنان والشاعر . وكانت تصوره بصورة من يختلف اختلافا واسعا في المظهر وأسلوب الحياة عن عموم الآخرين ، ولا يحترم التقاليد الاجتماعية . وقد أكد الرومانتيكيون فيما يتعلق بهذه النقطة أنه لا يمكن أن ينضم الى طائفة العباقرة ، علماء أو مخترعون ، أو رجال أعمال .

٤ ـ وقد كان من نتيجة ذلك أن صاغ المفكرون تعريفات غامضة للابداع في ضوء المفاهيم مثل الوعي والامتداد ، والاحساس بالمعنى ، والشعور بالجمالي ، والكوني . . وغير ذلك من المفاهيم التي كان يصعب ترجمتها الى وقائع يمكن ملاحظتها وتحديدها .

ولا شك أن شيوع مثل هذه الآراء كانت فيما يبدو من العوامل الرئيسية التي أجلت اقدام علم النفس على تناول مشكلة الابداع وفق مقتضيات المنهج العلمي . فعندما يقدم عالم النفس الحديث نحو مشكلة كالابداع يحاول دراستها وتفسيرها ، فانه يعلم أن ذلك سيثير من السخط والاحتجاج أكثر مما قد يثيره من رضا أو تقبل . فالمسلمات الأساسية ستختلف ، وبعض الآراء السابقة لا تثبت لمنهجه ، وقوالب التفكير الجامدة تصبح عندئذ موضوعا للبحث فترفض أو تقبل . . وهكذا قد تثور الاحتجاجات ويثور الرفض ، ويسخط ملوك التقاليد .

ولا نهدف من هذا المقال في الحقيقة أن نعرض لأسباب المقاومة والسخط بقدر ما نهدف الى تقديم صورة من صور انتصار المعرفة العلمية في ميدان ذي خصائص معقدة . ولا نطمع بالطبع أن تكون تلك الصورة قادرة على أن تلم بجهود الباحثين في هذا الحقل ، فهذه الجهود أكثر من أن نحيط بها هنا .

والآن ما الذي نعنيه بالضبط عندما نتكلم عن المعالجة العلمية للابداع ، وهل تختلف معالجة عالم النفس للموضوع عن غيره ؟ وما هي النتائج التي أدى اليها ذلك ؟ وما هي الحدود التي يجب أن تقف عندها تلك المعالجة ؟ هذا ما يدعونا الى عرض أهم المسلمات العامة التي تتطلبها المعالجة العلمية للابداع :

مسلمات الدراسة العلمية النفسية للابداع :

١ ـ إن المسلمة الأولى للمعرفة العلمية تتعلق بتعريف الظاهرة اذ لابد أن تكون الظاهرة ، واضحة ، ومحدودة تحديدا دقيقا . وفي مجال الابداع بالرغم من أن « كالفين تايلور » **Taylor** يحصي كثيرا من التعريفات ، فان المشكلة تكون لدى عالم النفس هي : أي هذه التعريفات يمكن أن يأخذها موضوعا لدراسته ؟ لأن كثيرا من التعريفات تنطوي على مفاهيم غامضة متشابكة لا يمكن ترجمتها الى ظواهر ووقائع يمكن ملاحظتها أو قياسها .

ويرفض عالم النفس الحديث كثيرا من التعريفات السابقة للعملية الابداعية ، ويفضل في الغالب النظر للابداع بوصفه شكلا من أشكال النشاط العقلي المركب الذي يتجه الشخص بمقتضاه نحو الوصول الى أشكال جديدة من

التفكير أو الفن ، اعتمادا على خبرات وعناصر محددة . أي أن الابداع بعبارة أبسط هو قدرة على التفكير في نسق مفتوح ، وعلى إعادة تشكيل عناصر الخبرة في أشكال جديدة (فنية أو أدبية أو علمية) .

وتنقسم تلك القدرة العامة الى عدد من القدرات الفرعية الأخرى . . والتي منها :

١ ـ القدرة على الاحساس بوجود مشكلة ، أو موقف غامض يحتاج للايضاح والحل .
٢ ـ القدرة على انتخاب واختيار الحلول الملائمة للمشكلة من بين الامكانيات اللامتناهية للحل .
٣ ـ القدرة على وضع تصورات أو صياغات جديدة تثبت فاعليتها وكفاءتها .
٤ ـ القدرة على متابعة الجهد العقلي عبر كل المشتتات (العقلية أو الوجدانية أو العملية) ، أو بالرغم منها .

لكن هذا التعريف على هذا النحو هو ما يثير كثيرا من الاعتراضات ، وأكثر تلك الاعتراضات تثور عندنا من ميدان الدراسات الفلسفية . والحجة في ذلك أن أمثال هذه التعريفات التي يصوغها علماء النفس الابداعي تحصر بطريقة تعسفية حدود الجوانب الابداعية في التجربة البشرية . يقول « فتجنشتاين »[٣] لا يوجد أي ارتباط بين المسائل الجمالية والتجارب النفسية ، بل تعالج هذه المسائل بطريقة مختلفة تماما .

كما يقول :

« لا تبدو هناك أي صلة بين ما يقوم به علماء النفس وبين أي حكم على عمل فني » .

والحقيقة أن علماء النفس يسلمون عندما يتبنون تعريفا لموضوع بحث بأنهم يتعاملون مع مفهوم أو مجموعة من المفاهيم باعطائها دلالات محددة لا تخرج عن مجال البحث . ومن ثم فان أي مفهوم ينحصر في دلالته على ما ينسبه اليه الباحث من تعريف أو تحديد يتضح من خلاله طرق اجرائه لبحثه . واذن فمن المهم أن نسلم منذ البداية بهذا التعريف وأن ننظر الى النتائج التي توصلنا اليها البحوث التي استندت اليه .

غير أن المسألة لا تقف دائما عند هذا المستوى المبسط فلابد من الناحية النظرية أن تكون هناك صلة ما ، أو تطابق بين المفهوم الذي يصوغه الباحث ، وبين مجموعة الظواهر في مجالها الطبيعي . فلا معنى من الناحية النظرية ـ أن أقدم تعريفا للابداع لا ينطبق ولا يلم بحدود الظاهرة ، كما تبدى في المجالات المختلفة . فضلا عن هذا فلابد أن يثبت هذا التعريف فائدته العملية .

وهناك وسائل متعددة يلجأ اليها علماء النفس ويبتكرونها لكي يتحققوا من خلالها بمدى التطابق بين التعريف النظري والوقائع الخارجية التي يتضمنها هذا التعريف . من أهمها وضع عدد من المقاييس (سنتحدث عن طبيعتها بعد قليل) لتقدير الفروق الكمية (في الشدة أو في الضعف) في عناصر هذا التعريف ، وتطبيقها على المجالات الطبيعية للظاهرة (جماعات من المبدعين اذا كان المقياس للابداع . . أو جماعات من المرضى اذا كان المقياس لتقدير اضطراب

(٣) للاطلاع على الاعتراضات الفلسفية على المنهج السيكلوجي في دراسة الابداع انظر : وسطلاند ، جورينود ، مشكلة الابداع الفني . ترجمة ستار جبران ، الفكر المعاصر ، ٦٨ ، ١٩٧١ .

الشخصية . . الخ) ويلاحظ بعد ذلك مدى قدرة هذا المقياس على التمييز بين الجماعة وغيرها في هذه الخاصية . فاذا نجح المقياس في أن يميز في ذلك ، فان هذا يعتبر مقياسا للتطابق بين التعريف وموضوعه .

ومن الواضح اذن أن منهج علماء النفس في تقدير هذا التطابق إنما يعتمد على التأكد العملي ، وجمع الشواهد الواقعية . . لكن احتجاج الفلاسفة دائما ما يرتكز على التناسق المنطقي والنظري في المفهوم . لهذا فان الخلاف بين علماء النفس والفلاسفة خلاف محوره التعارض بين منهجين من التفكير ، أحدهما يولي اهتمامه للتناسق النظري المنطقي والآخر يندفع بهمه نحو التحقق التجريبي والاندماج في البحث . ولا شك أن لقاء ما بينهما سيكون له من الفوائد الشيء الكثير ، وسينتهي دون شك بنا ـ نحن أنصار المعرفة السيكلوجية التجريبية ـ الى مزيد من الصقل ، وشحذ البصيرة . وسينتهي بنا ذلك حتما الى تحسين أفضل في أدوات البحث والقياس .

٢ ـ وينقلنا التسليم بالتعريف الى مسلمة أخرى في قائمة مسلماتنا السيكلوجية في دراسة الابداع . . فالحديث عن الابداع وتصوره كقدرة عامة على انتاج الجديد واستخدامه ومتابعة الجهود العقلية في تنميته . يعني الاشارة الى وجود عامل يظهر بدرجات متفاوتة لدى الأفراد المختلفين مؤثرا في كل الجوانب الأخرى من نشاطهم العقلي . وهذا يعني ضرورة النظر للعملية الابداعية وفق قوانين الفروق الفردية . أي بصفتها قدرة تظهر لدى البعض بصورة أكبر أو أقل من الآخرين . وتحكمها شروط أشبه بالشروط التي تحكم الظواهر الأخرى .

هنا يبرز لنا تطور هام في عملية الابداع فرضه هذا المنطق . فمن خلال منطق الفروق الفردية أصبح التصور الحديث يختلف جذريا عن التصورات الفلسفية القديمة . فلم يعد المبدع ذا اختلاف نوعي عن غيره ، بل أمكن النظر إليه لأول مرة بصفته فردا يختلف عن غيره في مقدار انتظام وظائفه العقلية بصورة تجعله قادرا أكثر من غيره على ابداع الجديد وتنميته ، وفي مقدار التأثير الذي يتركه هذا الانتظام على شخصية المبدع ، وبنائه العقلي والوجداني .

وعندما يتكلم المشتغلون بالعلوم السلوكية عن وجود فروق كمية في وظيفة أو قدرة معينة ، فانهم يثيرون في الحال سؤالا هو : كيف يمكن تقدير هذه الفروق ؟ وما هي وسيلتنا الموضوعية لذلك ؟ ويعتبر القياس النفسي هو وسيلتنا لذلك . والقياس النفسي عبارة عن مجموعة من الأسئلة ، أو عينات من السلوك أو الظاهرة السيكولوجية المطلوب قياسها ، تعرض على الأفراد للاجابة عنها . ويعبر أداء كل فرد عن موقعه بالنسبة لعينات السلوك التي يتضمنها المقياس (٤ ، ٥ ، ٦) .

---

(٤) للمزيد من الالمام بالمقاييس السيكلوجية للابداع انظر :
Barron, F., Creative Person and Creative Process, New York: Holt Co., 1969.

(٥) كذلك انظر :
Torrance, P., Torrance Tests of Creative Thinking, New Jersey: Personel Press, 1966.

(٦) Cropley, A.J. and Maslany, G.W., Reliability and validity of the Wallach- Kogan Creativity tests Brit. J. of Psychol. 60, 3, 1969.

كذلك انظر الى مقالات وبحوث جيلفورد وتلامذته . القائمة الكاملة بهذه المراجع من اليسير الحصول عليها من العنوان الآتي :
Library Photoduplication service, U. of Southern California, Los Angeles, California, 70007, U.S.A.

ولكي يكون أداء الفرد ودرجته على المقياس معبرا تعبيرا حقيقيا عن موقعه في ذلك الجانب السلوكي ، فان من المفروض أن تكون بنود الاختبار أو المقياس ممثلة تمثيلا جيدا للسلوك الفعلي (أو العملية السيكولوجية بتنوعاتها المختلفة) . فمقياس الذكاء يجب أن تكون بنوده ممثلة لجوانب النشاط العقلي ، والمظاهر المختلفة للذكاء . ومقياس انطواء الشخصية يجب أن تكون بنوده ممثلة للمواقف المختلفة التي يظهر فيها هذا السلوك . . وهكذا . لهذا يشترط علماء النفس في أي مقياس جيد أن تكون بنوده ممثلة للوظيفة العقلية أو الوجدانية المراد قياسها . ولتحقيق ذلك توجد وسائل متعددة تفرضها طبيعة السلوك . ولو أنه من الممكن تحديد طرق عامة منها :

١ ـ القراءة عن الموضوع والرجوع للمصادر المختلفة .
٢ ـ ملاحظة السلوك في مواقفه الطبيعية .
٣ ـ الاستبطان .

وفي حالة الابداع فان جمع بنود أو عينات ممثلة يتطلب دائما الرجوع للسير الذاتية للعلماء والباحثين ، والفنانين ، والرجوع الى التقارير الاستبطانية التي تركها هؤلاء الباحثون والفنانون عن تطورهم العقلي ، وجوانب النشاط الذهني أثناء العمل الابداعي وقبله وبعده . وتعتبر هذه المصادر هامة وضرورية يجب الرجوع اليها قبل التفكير في وضع المقياس .

مقاييس الابداع :

وتعتبر مقاييس الابداع في هذه الفترة من أهم الانجازات التي تقف كشاهد على مقدار تقدم البحث العلمي في هذا الموضوع . فبفضلها أمكن التحول الى الوصف الكمي الدقيق للفروق بين الأفراد في مجموعة الوظائف العقلية التي تتضمنها القدرة العامة على الابداع . وقد بدأ النشاط في هذا المجال على وجه التحديد منذ سنة **١٩٥٠** على يد جيلفورد **J.P.Juilford** وهو عالم نفس أمريكي[٦] . وتلاه منذ هذا التاريخ عدد آخر من الباحثين . . وتضاعفت المقاييس الابداعية بعد هذا التاريخ لكي تغطي مجالات أكثر اتساعا وشمولا .

وسنورد فيما يلي عددا من الأمثلة لبعض هذه المقاييس سواء كانت لفظية أو لا لفظية شكلية . أي سواء كانت مادتها مجموعة من الألفاظ تطلب الاجابة عنها وفق خطة معينة ، أو مادتها مجموعة من الصور أو الأشكال .

ومن الأمثلة على المقاييس اللفظية أن نعطي للشخص قائمة بأسماء أشياء شائعة ، لكل منها استعمال شائع مثل جريدة يومية (واستعمالها الشائع للقراءة) ، أو ساعة (واستعمالها الشائع لمعرفة الوقت) ، أو كوب للشرب . . . وهكذا . ويطلب من الشخص أن يقترح عددا آخر من الاستعمالات غير الشائعة لهذه الأشياء . فقد يفكر بالنسبة للجريدة في استعمالها لاشعال النار ، أو لف الأشياء ، أو طرد الذباب ، أو تغطية الأرفف والأدراج .

ومن الأمثلة الأخرى على ذلك النوع من الاختبارات أن نقدم للشخص قصة قصيرة ، ونطلب منه في فترة زمنية محدودة أن يذكر أكبر قدر ممكن من العناوين الطريفة الملائمة لهذه القصة . وتقدّ التصحيح تولي (اهتماما لما في هذه العناوين من مهارة . . أو قدرة على الالمام بالمغزى العميق لهذه القصة) . وقد تبين على سبيل المثال أن الأفراد يتفاوتون

من حيث المهارة التي يعالج بها كل منهم القصة . كما تبين أن هذه المهارة ترتبط ببعض المعايير العملية التي تدل على أن الأشخاص المتفوقين في هذه الخاصية ، كانوا من بين المبدعين ، والناجحين في مجالات الابداع العلمي والفني .

وهناك بعض الاختبارات اللفظية لقياس القدرة على تكوين تداعيات وترابطات غير مباشرة بين منبهات محدودة . مثال هذا : تقديم مجموعات من الكلمات كل مجموعة تتكون مثلا من كلمتين . . ويطلب من الشخص أن يكتشف العلاقة غير الظاهرة بين هاتين الكلمتين . ومن اختبارات هذا النوع ايضا إعطاء كلمتين بينهما مجموعة من الحروف الأبجدية من بينها حرف واحد فقط يعبر عن بداية كلمة تربط بين هاتين الكلمتين مثال :

مدفع (أ ـ هـ ـ ر ـ س) مياه .

وفي هذا المثال نجد أن حرف (هـ) هو الأصح لأنه بداية لكلمة تربط بين كلمتي مدفع ومياه وهي كلمة « هدير » التي تشير الى صوت المدافع وصوت ارتطام المياه بالصخور .

ويعتبر اختبار استنتاج الأشياء ـ وهو من وضع الكاتب ـ صورة متطورة لاختبارات من هذا النوع ، وهو يتكون من عدد من البنود . . كل بند يحتوي على ثلاثة استعمالات مختلفة مثل : استنبات البذور ـ للضرب ـ للوضع على الورق لمنعه من التطاير . ويطلب من الشخص أن يخمن اسم شيء واحد يمكن أن يستخدم في الاستعمالات الثلاثة مجتمعة . وعلى هذا فمن الممكن أن تكون الاجابة عن المثال السابق : كوب ماء أو ملعقة ، أو سكين ، أو جرس بسكليت . . الخ . وقد تبين للمؤلف أن إجابات الأفراد تتفاوت من حيث المهارة والسرعة مما يؤكد أن الدرجة تعكس القدرة على تكوين ترابطات سريعة ومناسبة وماهرة . . وهي العناصر التي يجب أن تتوافر في أي تعريف للإبداع في مجال العلم أو الفن . *

ومن اختبارات هذه القائمة أن تقدم للشخص موقفا غير عادي ، ونطلب منه أن يكتب النتائج المتوقعة التي يمكن أن تحدث بحدوث هذا الشيء غير العادي .

ومن الأمثلة على ذلك :

ـ ماذا يحدث لو امتنع الناس عن النوم . . أو

ـ ماذا يحدث لو فهم الانسان لغة الطيور والحيوانات .

وتبين النتائج أن هذا الاختبار وأمثاله يعتبر مقياسا جيدا لأصالة التفكير ، وقوة الخيال وفق الشروط التي تحدثنا عنها توا .

أما الاختبارات الشكلية فمادتها أشكال وليست ألفاظا لكنها تتفق مع الاختبارات اللفظية في أنها تقيس نفس الوظيفة الابداعية . فكما نجد في الاختبارات السابقة إثارة للخيال ، والمهارة ، وتكوين ترابطات ، والقيام بالتوليف بين جوانب متناقضة . . كذلك نجد في الاختبارات الشكلية إثارة لنفس القدرات ولكن باستخدام منبهات شكلية .

---

* للتعرف بهذا المقياس انظر للمؤلف :
Ibrahim, AbdulSattar, Sex differences, Originality and Personality Response Styles. Psychological Reports, 1976, 39, 859 — 868.

والهدف من وضع اختبارات شكلية واضح وهو الوصول الى التنويعات المختلفة للعملية الابداعية .. فالعملية الابداعية لا تترجم دائما الى ألفاظ .. بل إن هذا يقتصر على بعض ميادين المعرفة دون الميادين الأخرى . فالابداع النظري في العلم أو في الشعر ، أو في الرواية ، أو في القصة نسيجه الألفاظ . أما الابداع في الفنون التشكيلية والرسم والنحت فتكون مادته الأساسية الأشكال .

ومن الأمثلة على الاختبارات الشكلية اختبار « تكميل الأشكال » . وتقوم فكرته على أساس تقديم مجموعة خطوط ، أو دوائر ، أو أشكال ناقصة معالمها غير محددة .. ويطلب رسم أكبر قدر ممكن من الرسوم التي لها معنى باستخدام هذه الأشكال الغامضة الناقصة التكوين ، كل شكل على حدة أو مع آخرين ، بإضافة بعض التفاصيل الملائمة أو ربطها بغيرها .

ومن الأمثلة أيضا أن نعرض رسوما بسيطة لأشياء أو أشخاص ، بحيث يكون لكل رسم حرف يميزه ، ويطلب اكتشاف الخصائص المشتركة بين رسمين أو أكثر فمثلا قد نعرض ثلاث صور منفصلة أ ، ب ، جـ تمثل على التوالي : طفلا يلبس قبعة ، وامرأة تلبس أيضا قبعة ، وطائرا صغيرا يبني عشه . فعلى هذه المجموعة من الصور قد تكون الخصائص المشتركة بين الصورتين أ ، ب لبس قبعة ، وبين أ ، جـ كائن صغير ، وبين ب ، جـ بناء أسرة وهكذا .

ومن الأمثلة على هذا النوع أيضا اختبار تصميم الشكل . إذ تقدم للشخص قطعة من الورق الملون على شكل حبة البازلاء ، وملصقة على صحيفة بيضاء . ويطلب إضافة تفاصيل مناسبة لتحويل هذا الشكل الى جزء من رسم له معنى .

ويستطيع القارىء أن يستنتج أن الوظيفة العقلية التي تقيسها تلك الاختبارات هي بالفعل واحدة ولو أن مادتها ومنبهاتها تختلف . فجميعها تقريبا تضع الأشخاص في مواقف غير محددة تستثير الخيال ، أو الابتكار ، أو القدرة على وضع ترابطات ملائمة بين منبهات متنافرة ، وغيرها من العناصر الضرورية التي يتطلبها التفكير الابداعي في العلم أو الفن . ويكون من السهل بعد ذلك أن نلاحظ الفروق الفردية في الأداء على هذه الاختبارات .. ويسهل أن نستنتج بأن الشخص الذي يتفوق أداؤه على هذه الاختبارات ستكون قدراته على الابداع والابتكارات أكبر من ذلك الذي تتعثر أمامه الطرق فيعجز عن الوصول الى حلول ملائمة .

وتشير المادة التي تجمعت من هذه المقاييس الى أن قلة قليلة من الناس هي التي تتمكن من الأداء الناجح على هذه الاختبارات ، وأن قلة قليلة تفشل فشلا تاما .. أما الأغلبية فتحصل على درجات متوسطة .. وهذا يؤكد أن الابداع ما هو الا « بُعد » dimension ، يحتل الناس عليه درجات متفاوتة ، بحيث إن غالبيتهم تتجمع في المناطق المتوسطة فيقال عنهم إنهم متوسطون في مستواهم الابتكاري ، وأقلية منهم هي التي تحصل على درجات مرتفعة هي الأقلية التي يمكن أن نطلق عليها فئة المبتكرين والمبدعين وذوي القدرات الخلاقة والخيال المتسع ، أما الأقلية التي تفشل أو تحصل على درجات منخفضة فتوصف بالتصلب ، والجمود والعجز عن الانطلاق بالتفكير إلى قنوات جديدة من الابداع .

شكوك مرتبطة باستخدام المقاييس الابداعية وردود الفعل عليها :

ويثير استخدام الاختبارات النفسية في قياس الفروق الفردية في القدرات الابداعية عددا من المسائل والشكوك . فقد يبدي البعض تحفظا في مدى قدرة مقاييس بسيطة بهذا الشكل في الوصول الى حقيقة الابداع وهو عملية عقلية معقدة . لكن الشكوك قد تختفي اذا ما علمنا أن علماء النفس يولون جزءا كبيرا من نشاطهم العلمي لهذه المسألة . ويتبلور نشاطهم غالبا حول الاجابة عن سؤال أكثر تحديدا وهو : ما هي قدرة اختبارات من هذا النوع على الاقتراب من حقيقة تلك العملية النفسية كما تتشكل في مجالات الحياة المختلفة ؟ . ومن المعروف - على أية حال - بأن أي صاحب اختبار يخصص جزءا وافرا من جهده لكي يجمع البيانات التي تبين مدى الارتباط بين الدرجات على هذا الاختبار ، والمحكات والمعايير الخارجية للظاهرة لكي يحدد مدى التطابق بين المفهوم الذي يقوم عليه الاختبار ، والظاهرة الفعلية كما تعبر عن نفسها في بيئتها وواقعها . ويعالج علماء النفس هذه المشكلة تحت عنوان صدق القياس . وبدون وجود دلائل تؤكد هذا الصدق فإن المتخصصين غالبا ما ينظرون لاختبار من هذا النوع نظرة ريبة وشك في قيمته .

واذا شئنا أن نعبر عن المقصود بصدق الاختبار بلغة بسيطة سهلة نستطيع القول بأن الاختبار يكون صادقا اذا كان يقيس ما وضع لقياسه . فلو وضعنا اختبارا للقلق النفسي أو العصاب ، فان هذا الاختبار يكون صادقا اذا كان بالفعل يقيس القلق النفسي أو العصاب . ويمكن التأكد من ذلك بأن نطبق المقياس على مجموعتين من الأفراد إحداهما من المرضى النفسيين في إحدى العيادات أو دور الاستشفاء النفسي ، والأخرى من الأسوياء الذين لم يسبق لهم التردد على عيادة نفسية ولم يشعروا بحاجة لاستشارة طبيب أو أخصائي نفسي . فاذا استطاع المقياس أن يميز بين المجموعتين بكفاءة ، فإن هذا يعتبر دليلا مقنعا على صدقه . وهناك طرق أخرى لتقدير صدق الاختبارات والمقاييس النفسية ، لا نجد من الضروري الدخول في تفصيلاتها ولو أنها جميعا تحاول أن تتحقق من مدى مطابقة الأداء على الاختبار للسلوك الفعلي في مجال النشاط العملي للوظيفة أو العملية العقلية المراد قياسها .

ويهمنا هنا التركيز على بعض الطرق المستخدمة للتأكد من صدق الاختبارات الابداعية . ومن هذه الطرق ما يأتي :

١ - المقارنة بين جماعات متناقضة بحيث تكون إحداها من الجماعات المشهود لها بالابداع والابتكار والخلق . كأن نقارن أداء أشخاص عاديين بفنانين يشهد لهم نقاد الأدب والفن بالكفاءة والاقتدار . أو في داخل جماعات الفنانين ذاتها فنقارن أداء المتفوقين منهم إبداعيا (وفق تقدير النقاد) ، بغير الناجحين (بتقدير النقاد أيضا) . ويمكن السير بنفس المسار في حالة الابداع العلمي فنقارن بين أشخاص عاديين ، وأشخاص من ذوي الكفاءة في البحث المبتكر . ويكون الاختبار صادقا اذا استطاع أن يميز بكفاءة بين جماعات المبدعين وغير المبدعين .

٢ - وفي كثير من الحالات يتعذر الوصول إلى مجموعات ناجحة ومتفوقة من حيث قدراتها الابداعية لقلة هذه الجماعات من ناحية ، أو لتعذر الوصول إلى رأي النقاد فيها من ناحية أخرى . لهذا يتجه اهتمام علماء النفس الابداعي إلى طريقة أخرى تعطي نفس القدرة من الكفاءة . وتقوم هذه الطريقة على سؤال المحكمين (وليكونوا من بين الأساتذة

أو المدرسين) في مدرسة أو جامعة لكي يقدروا تلاميذهم بناء على تصورهم (أي الأساتذة المحكمين) بمن سيكون أكثر طلابه إبداعا في المستقبل . ولكي نيسر مهمة المحكمين يمكن أن نصوغ استمارة أو مجموعة من الأسئلة تتضمن الجوانب المختلفة التي ينبغي أن نضمنها أحكامنا على المبدعين وذلك بدلا من أن نترك لهم الدخول في أحكام عامة فضفاضة . ثم نقارن بعد ذلك بين أحكام هؤلاء المحكمين على الطلاب ، ودرجات الطلاب على اختبارات الابداع . ويكون الاختبار صادقا اذا تقاربت أحكام المحكمين ، وترتيبهم لطلابهم من الدرجات على مقاييس الابداع أو ترتيب الطلاب بناء على درجاتهم على اختبارات الابداع .

٣ ـ وهناك طريقة ثالثة تقوم على أساس إيجاد معامل الارتباط بين الدرجات على اختبار الابداع المراد تقدير صدقه ، والدرجات على اختبارات أخرى ثبت صدقها من قبل . لهذا نجد أن كثيرا من الباحثين المعاصرين يحاولون التأكد من صدق اختباراتهم التي يضعونها باستخلاص الارتباط بينها وبين مقاييس الابداع الأخرى خاصة تلك التي ثبت قيمتها في هذا الميدان . وتعتبر طريقة التحليل العاملي أيضا طريقة تنضوي تحت نفس هذه الفئة . فوجود مجموعة من الاختبارات الابداعية المشبعة على عامل واحد يعتبر دليلا على الارتباط بين هذه المقاييس ، وبالتالي دليلا على صدقها .

٤ ـ وهناك طريقة رابعة تتبدى في جمع الشواهد التي تدل على ارتباط المقياس بمفاهيمه النظرية . ويكون ذلك بوضع تنبؤات يمليها الاتجاه النظري للاختبار ، وتلاحظ النتائج فاذا كانت تتفق مع التنبؤات كان ذلك يعتبر شاهدا على صدق المقياس . افترض مثلا أن هناك ما يدل على أن المبدعين يميلون الى التأمل الداخلي ، والتفتح على الخبرة ، فإن التحقق من التنبؤ بأن مقياس الابداع سيرتبط ارتباطا مرتفعا بمقاييس التأمل الداخلي والتفتح على الخبرة سيعتبر دليلا على صدق هذا المقياس . اذ يعني ذلك أن نتائج المقياس قد اتفقت مع التنبؤات التي أملاها المفهوم النظري له .

وتدل البحوث من تلك الزوايا الأربع على مقاييس الابداع المستخدمة صادقة . . أي أنها بالرغم من بساطة بنائها فإنها ـ حتى الآن ـ من أحكم الوسائل تقييما للابداع بكل تعقيداته . قد تكون بعض النتائج غير مشجعة وخطواتنا متعثرة اذا ما نظرنا إليها في ضوء الآراء المتزمتة التي ترى أن وسائلنا لا تتناسب مع تعقدات العملية الابداعية . . غير أن نتائجنا كما سنراها في الفصول القادمة تعتبر على أية حال مشجعة ، وتدلنا على أن قصورنا ليست من رمال .

القوائد العملية لاستخدام المقاييس النفسية للابداع :

وقد يتساءل القارىء ما حاجتنا إلى مقاييس للابداع ما دمنا نحصل على صدقها بمقارنتها بأحكام النقاد أو غيرهم ؟ ألا يكفينا أن نعتمد على أحكامهم توفيرا للجهد وعبء البحث ؟

لنتأمل النتائج التي يمكن أن يؤدي اليها تكوين مقياس صادق في مجال الابداع :

١ ـ فمن ناحية نجد أن الاعتماد على آراء النقاد والحكام ، لا يتعلق عادة إلا بانتاج محدد أي أن الآراء هنا دائما ما تنصب على القدرة في مجال تعبيرها النوعي (شعر ـ قصة ـ بحث ـ موسيقا . .) . . لكن المقياس ينصب على الوظيفة السيكلوجية ذاتها (كقدرة ، أو نشاط عقلي أو إمكانية على إنتاج الجديد واستيعابه) . ولا تهتم المقاييس كثيرا بالمجالات النوعية إلا في حالات خاصة .

٢ ـ ومن ناحية ثانية فإن آراء الخبراء والحكام دائما ما تكون منصبة على الأشخاص ذوي الانتاج والابداع الظاهر . أي أن أحكامهم تقتصر غالبا على الانتاج . أما الامكانية الداخلية أو الاستعداد الكامن فنادرا ما ينتبهون له . ولهذا فمن النادر أن نلجأ لهم لتقدير الوظيفة العقلية العامة الكامنة .

ويستطيع القارىء أن يستنتج من هاتين النتيجتين قيمة لها شأنها اذا ما تمكنا من الوصول إلى مقياس جيد . . ففي كثير من الحالات لا يكون للشخص إنتاج ابداعي محدد كما في حالة صغار السن من الشباب أو حتى الأطفال . هنا يكون من شأن المقياس الجيد مساعدتنا على تكوين صورة دقيقة بإمكانيات هؤلاء الأطفال وقدراتهم المستقبلية . إن المقياس بتركيزه على الوظيفة العقلية ذاتها بغض النظر عن تعبيراتها النوعية هو أداة لا شك في قيمتها إذا كنا بصدد الحكم على المستقبل والتنبؤ به .

ويرتبط بهذه الفائدة فائدة أخرى فكثير من المؤسسات التعليمية وأكاديميات الفن والبحث العلمي تعبر عن حاجتها لطلاب أو باحثين من النوع المبدع الخلاق . . وهنا تساعد المقاييس والاختبارات الابداعية الجيدة على اختصار الجهد في عملية الاختيار والانتقاء . إن أساليب الاختيار ذات أثر فعال في كل الأوقات . . ولا شك في أن التمكن من صياغة مقاييس إبداعية ساعد وسيساعد على كفاءة تلك المؤسسات وفعاليتها .

٣ ـ وهناك فائدة ثالثة يتيحها لنا تكوين المقاييس والاختبارات الابداعية . فالطريقة التي يعد بها أي مقياس تجعله يعطينا صورة بالتغيرات في القدرة (مهما دقّت) في المواقف والشروط المختلفة . ويمكننا هذا من الحكم الجيد بفاعلية هذه الشروط أو بعضها . لنفرض مثلا أننا نريد أن نحكم بمدى نجاح أسلوب علاجي معين في الشخصية وفاعليتها ، واتخذنا مقياسا لكفاءة الشخصية وفاعليتها : بمدى استغلالها للقدرات الأساسية وتكاملها ، ونشاطها أي الفاعلية الابداعية بشكل عام . في هذه الحالة نجد أن تطبيق مقياس دقيق قبل تنفيذ أسلوب العلاج وبعده سيمكننا من الحكم الدقيق بمدى فاعلية هذا الأسلوب ، وتأثيره في نظام الشخصية وتكاملها .

لا شك إذن في فاعلية هذه المقاييس حتى على فرض أن يكون الخبراء والنقاد من بين ذوي الأحكام المجردة عن الهوى والذاتية ، وعلى فرض أن تكون مفاهيمهم عن عناصر الابداع الجيد متسقة ، وموحدة وملائمة ولو أن هذه الأمور من العسير دائما تحققها حتى في أكثر العقول نزاهة وتجردا عن الهوى .

●●●

ثانيا ـ تحليل عملية الابداع كما يكشف عنها علم النفس الحديث

هب أننا سألنا بضعة من الأشخاص عن التصور الذي يحمله كل منهم عن الشخص المبدع وخصائص العمل الابداعي ، أو هب أنك سألت كل واحد منهم منفصلا عما يجعله يؤمن بعبقرية « شكسبير » Shakespear ، أو « بيكاسو » Picasso ، أو « اينشتين » Einestein ، ستجد من المؤكد تفاوتا ضخما بين هؤلاء الأفراد في الأحكام التي يحملها كل منهم .

فبعضهم قد يرى في الابداع مظهرا من مظاهر خصوبة التفكير وسيولته . ومعيارا لفيض لا ينضب من الأعمال . فعقل المبدع - في نظر هؤلاء - أشبه بالعجلة الحربية التي لا تكف عن إشعال الشرر . فلم يعرف « شكسبير » بهاملت ، بل كتب أيضا : « عطيل » ، و « الملك لير » ، و « ماكبث » ، و « الملك هنري الرابع » ، وكتب في الكوميديا بنفس القدرة التي كتب بها في المأساة . ومسرحياته تربو على العشرات ، وقصائده تتجاوز المئات ، ويداخل كل منها فيض غزير من الصور . وهكذا أيضا « بيكاسو » لم تبن شهرته على لوحة واحدة في اتجاه واحد ، بل إن لوحاته تزيد على المئات ، وكل لوحة منها تحفل بعديد من التشبيهات ، والألوان . وفي مجال العلم لم تبن شهرة علماء من أمثال « نيوتن » I. Newton و « اينشتاين » ، على نظرية واحدة - بالرغم من أن شهرتهم اقترنت بذلك - بل إن لكل عالم مجالات علمية أخرى قد برز فيها بتفوق . صحيح أن « نيوتن » مثلا قد ارتبط اسمه بنظرية الجاذبية ، لكن نظرياته في الضوء والبصريات لا تخفى على أحد من المتخصصين . وهكذا أيضا يمتاز كل من استحق أن تطلق عليه لفظ عبقري بجدارة .

وأصحاب هذه النظرة قد لا يعنيهم الاهتمام بعمل بعينه من حيث نتائج هذا العمل وقيمته في دنيا الابداع الفني أو العلمي . إذ تقتصر أحكامهم على كمية الأعمال المنتجة بغض النظر عن كيفها . وهنا قد نجد **طائفة أخرى** ، لا تهتم بهذا الكم ، بمقدار ما تهتم بتنوع الأعمال الابداعية ، وقدرة المبدع على تشكيل حالاته **الذهنية والعقلية بطرق مختلفة** . **فالعبقري في نظر هؤلاء** يملك فكرا أشبه بحبات الخرز التي تنتظم في أشكال متنوعة **لا تعد ولا تحصى** . ومن مثل هذا الأمر يتحدث بعض نقاد الأدب في تقييمهم لكثير من الأعمال الأدبية أو المسرحية . هل استطاع صاحبها أن يتجاوز نفسه ؟ وأن يتخطى الأعمال التي سبق له أن قدمها من قبل ؟ أم أنه ظل أسيرا لمجموعة محددة من الأفكار الضيقة ، المتصلة مما يطبع أعماله بطابع من الجمود وضيق الأفق ؟ وبهذا لا يكون مقياس الابداع بالنسبة « لشكسبير » مثلا هو عشرات المسرحيات المأساوية والكوميدية التي نسجها ، ولا مئات القصائد الشعرية التي زخرت بها أعماله . ولكن المقياس يكون في نظر هؤلاء هو مدى التنوع الذي صاغ به « شكسبير » شخصيات مسرحياته ، وقصائده ، والموضوعات الجديدة التي يحملها كل عمل من أعماله . ففي كل عمل جديد « لشكسبير » تبدو فيه - بالرغم من الطابع العام لشخصيته وأسلوبه في الكتابة - محاولة للتحرر من منظور العمل السابق وموضوعه . فهو لا يكرر فكرة ، ولا يستخدم صوره الشعرية بصورة جامدة متكررة . فالمأساة في « هاملت » يختلف مضمونها وتختلف معالجتها عن المأساة في « لير » أو « عطيل » . وهكذا أيضا تبدو عبقرية « ديستويفسكي » Desteousky ، أو « ديكنز » Dickens ، و « ليوناردو دافنشي » Davinci : قدرة على تخطي الذات ، والتحرر من النظرة الجامدة ، والتفتح على عالم متنوع وخصيب بالرؤى والصور والأشكال .

لكننا قد نجد أيضا من يقول بأن مقياس العمل الابداعي يكمن في وزن العمل وقيمته لا بالنسبة لأعمال المفكر الواحد ، ولكن بالنسبة لوزنه من بين الأعمال الأخرى للعديد من المفكرين . فهل استطاع هذا العمل أن يقدم رؤيا جديدة ؟ وهل استطاع أن يقدم تأليفا جديدا بين أشياء متناقضة بحيث يلقي على بعض الظواهر أضواء لم تكن ملقاة عليها من قبل ؟ وصاحب هذا الرأي قد لا يعنيه مقدار ما أنتج المفكر ، ولا مقدار التنوع في أعماله فحسب ، بل ان ما يعنيه أساسا هو وزن العمل ، وقيمته في دنيا الأعمال الأخرى من حيث جدته وأصالته ، وقدرته على الامتداد بحدود

الخبرة إلى آفاق جديدة . وإذا ما قيست الشخصية المبدعة بهذا المقياس فإن الحكم عليها ، وعلى العمل الابداعي يصبح شديدا وصارما نسبيا . إذ قد لا تتجاوز الأعمال الابداعية على مر تاريخ الفكر البشري - بهذا المقياس - العشرات . وقد لا يزيد عدد الأعمال الابداعية للمفكر الواحد عن واحد أو اثنين على الأكثر هو الذي اكتسب من خلاله الشهرة والتقدير . فمن بين كل مؤلفات « داروين » C. Darwin يبرز « **أصل الأنواع** » ، ومن « كارل ماركس » K. Marx« رأس المال » ، ومن « دستويفسكي » « **الأخوة كارامازوف** » ومن « نيوتن » برنكيبيا ومن « بافلوف » I. Pavlov « **الأفعال المنعكسة الشرطية** » .. وهكذا ، وبهذا قد يصبح العمل الابداعي نادرا ندرة وجود هذه الأعمال الموسومة وما شابهها .

وقد نجد أن البعض الآخر يتجه في تصوره للشخص المبدع بصفته **شخصا ذا حساسية مرهفة ، وقدرة على الادراك الدقيق للثغرات ، والاحساس بالمشكلات وإثارتها** . فمنظر غروب الشمس قد لا يثير لدى الشخص العادي أكثر من مظاهر الترقب لما يتطلبه ذلك من جوانب التكيف المختلفة التي يفرضها مقدم الليل . أما بالنسبة لشاعر مبدع فإن مغيب الشمس قد يكون محورا لكثير من المشاعر بمقاييس الحساسية المرهفة والوجدان اليقظ . وقد شاهد الملايين قبل « نيوتن » ثمارا تسقط من أشجارها ، غير أن مشهد التفاحة وهي تسقط من شجرتها كان يمثل بالنسبة له بكثير من المشكلات التي انتهت به بعد ذلك إلى نظرية الجاذبية الأرضية . وفي المجال الاجتماعي لم تأخذ مشكلة التفاوت الضخم بين الطبقات وتوزيع الثروة أكثر من صورتها القدرية السالفة ، أما بالنسبة « لكارل ماركس » فقد كانت مصدرا لاثارة كثير من المشكلات الاجتماعية وتحليلها .

وأخيرا - وليس آخرا - فقد يثير البعض تصورا آخر للعبقري المبدع . فالمبدع في الفن أو العلم هو ذلك الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء . فالخاصية العامة التي تجمع بين الاختراع والتفكير العلمي ، والخلق الفني تبدى في مدى السهولة واليسر لدى الفنان أو العالم أو المخترع في إعادة ترتيب عناصر سابقة في صياغة جديدة . فالعالم والفنان مثلا كلاهما يتساوى مع الآخر بزاوية ما . فكما يحول الفنان خبرته بالبشر إلى رؤية أو مسرحية فإن العالم يختبر البيانات التي جمعها - بجهده أو بجهد الآخرين - ويحولها إلى صياغة نظرية جديدة . فكلاهما - إذن - يعيد صياغة أنواع محددة من المعلومات والخبرات الموجودة في نمط أو نظام ، أو شكل جديد . ولا يعجز أصحاب هذا الرأي عن أن يجدوا الأدلة المتعددة لاثبات ذلك . فعبقرية « نيوتن » ظهرت في قدرته على الربط بين سقوط التفاحة والجاذبية و« فرويد » في قدرته على الربط بين هفوات اللسان ، وزلات القلم ، والأحلام بعالم اللاشعور ، والرغبات المكبوتة ، و« بافلوف » في قدرته على الربط بين إفراز اللعاب والمنبهات الشرطية ، والشاعر والأديب والروائي تتخلق مواهبهم الأصلية من خلال قدرتهم جميعا على الربط بين العناصر الحسية والخبرة الماضية ، في شكل جديد ، بتأثير من القدرات العقلية والحياة العاطفية ، ورؤيته الايديولوجية لواقعه . ان « فولستاف » في مسرحية « الملك هنري » ليس مجرد شخص عربيد والحذاء في لوحة « فان جوخ » المشهورة ليس حذاء عاديا ، والمسيح في لوحات « جيوتو » Giotto ليس هو المسيح الحقيقي ، وشهرزاد عند توفيق الحكيم ليست شهرزاد الحقيقية (إن كان لها بالفعل وجود حقيقي) كما أنها ليست شهرزاد ألف ليلة ، و« ميرسول » الغريب عند « كامي » لا يمثل صورة تسجيلية لقاتل حقيقي . إنها جميعا

أشخاص وصور وأشكال ، وخبرات أعيد تشكيلها من جديد ، من خلال ارتباطها بالحياة العاطفية للفنان ورؤيته لواقعه ، أو لجانب من هذا الواقع .(٧)

موقف عالم النفس من تنوع العملية الابداعية :

هكذا يمكن اذن أن تجد الصورة التي يحملها كل منا عن العبقري أو المبدع أو المفكر ، تختلف وتتنوع ، بحيث قد لا يلتفت صاحب وجهة نظر معينة إلى وجهات النظر الأخرى . فكيف إذن يواجه عالم النفس هذا التنوع ؟ هل يعتنق فكرة دون الأخرى يتبناها في نظرته لأعمال الابداع الفني والعلمي ؟ أم أن له طريقا آخر .

الحقيقة أن موقف عالم النفس يختلف فيما أوضحنا عن غيره منهجيا . فهو يقوم بتحليل العملية الابداعية بالاطلاع على وجهات النظر المختلفة . ويقتضى هذا التحليل ، ومقتضى المسلمات المنهجية استطاع علماء النفس أن ينظروا إلى الابداع بصفته عملية تشير الى وجود مجموعة معينة من السمات والقدرات ، أو العوامل التي يظهر تأثيرها في سلوك الشخص المبدع . ويسمى الشخص مبدعا إذا ما ظهرت لديه تلك السمات أو بعضها بدرجة شديدة . وبالطبع قد يشتهر عالم أو أديب بقدرة معينة دون قدرة أخرى . إذ ليس بالضرورة أن تتوافر جميع هذه العوامل في عمل واحد ، أو شخص واحد . فمنهم من تزداد قدرته على الاحساس بالمشكلات والثغرات دون اكتراث بما يتطلبه ذلك من محاولة لعلاج تلك المشكلات ، واستكشاف الحلول الملائمة لحلها .*

وبالرغم من أن تحليل عالم النفس للعملية الابداعية يبدأ عادة من إطار أو تصور نظري ، فإنه لا يعتمد بكامله على التحليلات النظرية والحدس . إنه يتجه عادة إلى صياغة أفكاره في شكل فروض محددة تصلح في نظره للالمام بالجوانب المختلفة للعملية الابداعية ، أي أنه يتجه لحصر العوامل والسمات المختلفة التي يمكن أن تلم بمقتضاها بالجوانب المتنوعة للعملية الابداعية في شكلها المتكامل .

وتأتي بعد مرحلة فرض الفروض مرحلة أخرى يقوم بها العالم الذي صاغ هذه الفروض ، أو عالم آخر يعكف على هذه التصورات ويحاول أن يترجمها إلى لغة عملية واقعية . لنفرض مثلا أننا بدأنا بالتصور الذي يتبناه البعض للعملية الابداعية بصفتها مظهرا من مظاهر التعبير عن السيولة والخصوبة الفكرية . فمثل هذا الفرض يجب أن يتحول بمقتضى اللغة العلمية الى مجموعة من العناصر التي يمكن ملاحظتها وتقديرها . أي يجب أن يجتهد العالم أو الباحث السيكولوجي في شحذ خياله لكي يجمع العناصر المختلفة النوعية التي تعبر عن السيولة المعنوية والفكرية فقد يرى مثلا بأنها تعني :

١ ـ الاشارة إلى كمية الأفكار التي تطرأ على الذهن عند إثارة موضوع أو مشكلة معينة في وحدة زمنية محددة .

٢ ـ أو قد تعبر عن سهولة توليد الأفكار ، وسرعة التفكير أو سرعة التصنيف ، بإعطاء كلمات في نسق محدد أو وفق نظام معلوم (ألفاظ أو أفعال أو تشبيهات أو استعارات أو صور) .

---

(٧) Taylor, C.W., Some Knowns, Needs and leads, in C.W. Taylor (ed.) Creativity: Progress and Potential New York: McGraw-Hill, 1964.

* وذلك كما يظهر في عمل النقاد والمحللين للأعمال الأدبية والعلمية .

وتساعد الترجمة العملية للفروض ـ بعد ذلك ـ على وضع مقياس ، أو عدد من المقاييس الملائمة لتقدير هذه الخصائص في الأفراد . وقد سبق أن تحدثنا عن كيفية تلك المقاييس وقيمتها العلمية ، وأنواعها وطرق إعدادها . ونضيف هنا أن وجود مقاييس لتقدير السيولة والخصوبة الابداعية مثلا سيساعد على تقدير الفروق الفردية في نشاط هذه الوظيفة .

وتأتي بعد مرحلة وضع المقاييس ، مرحلة تطبيق هذه المقاييس على مجموعة من الأفراد (يحسن ألا يقل عددهم عن مائتين ، اذ لا يمكن تعميم النتائج بعد ذلك إلا إذا كانت العينة ممثلة تقريبا للمجتمع) . وتستخرج بعد ذلك معاملات الارتباط بين تلك الاختبارات وهو عبارة عن معادلة إحصائية تمكننا من الوصول إلى قيمة عددية تحدد لنا مقدار التداخل بين المقاييس أو الترابط بينها . ويجري على تلك المعاملات الارتباطية المستخلصة بعض الاجراءات الرياضية لاكتشاف مجموعة الاختبارات التي ترتبط فيا بينها ارتباطا مرتفعا ، ولكنها ترتبط باختبارات المجموعة الأخرى . وتسمى كل مجموعة من تلك باسم العامل ، والعامل بهذا المعنى مفهوم يبتكره الباحث لكي يعطي ، ويفسر الاتساق والترابط الموجود في مجموعة من المقاييس دون المقاييس الأخرى . وتسمى طريقة التحليل الاحصائي المتبعة في ذلك باسم **التحليل العاملي** . . الذي يدين له السيكولوجيون بكثير من النتائج والأفضال .

بفضل التحليل العاملي أمكن مثلا أن نكتشف وجود عامل عام للذكاء أي أن اختبارات **لقياس متغيرات مثل** : الاستدلال ، وإدراك العلاقات المكانية ، والتجريد ، والفهم اللفظي وغيرها ترتبط فيا بينها . **بمعنى أن الشخص الذي يحصل على درجة مرتفعة** في اختبار الاستدلال ـ بصفته عينة من السلوك الاستدلالي العقلي ـ **سيميل للتصرف بطريقة ماهرة أيضا في استخلاص** العلاقات المكانية ، أو القدرة على التجريد ، أو الفهم اللفظي . **وبفضله أمكننا أن نحدد مثلا أن اختبارات الذاكرة** لا ترتبط بتلك الاختبارات مما يدل على أن الذاكرة قدرة مستقلة عن الذكاء . أي أن قوة الذاكرة أو ضعفها ليس دليلا على ارتفاع الذكاء أو انخفاضه . وبفضل التحليل العاملي أمكننا أن نتبين مثلا أنه لا يوجد اتساق أو عامل للأمانة . . بمعنى أن الشخص الذي يظهر درجة مرتفعة في الأمانة في موقف لن يتصرف بالضرورة بمنتهى الأمانة في المواقف الأخرى . فالغش في الامتحان ليس مقياسا لخيانة الأصدقاء . أو السرقة أو غير ذلك . والحقيقة أن التحليل العاملي ـ فيا لا يزيد عن ربع قرن ـ قد استطاع أن يمكننا من اكتشاف الشيء الكثير عن تحليل السلوك الانساني تحليلا علميا في مجالاته المختلفة .

أما بالنسبة لاستخدام التحليل العاملي في مجال الابداع . فقد أمكن بفضله اكتشاف أن هناك عوامل أساسية مستقلة للقدرة الابداعية ، بدونها لا نستطيع أن نتحدث عن وجود ابداع .

من هذه العوامل ما يأتي :

١ ـ الطلاقة : *

ويقصد بها القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الابداعية . فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره . أي أنه على درجة مرتفعة من القدرة على

---

* Fluency.

سهولة الأفكار ، وسهولة توليدها . وتتوافر هذه القدرة في بعض الأشخاص بقدر مرتفع مثال ذلك ما يذكره « كليمنت آتلي » عن « ونستون تشرشل » إنه كان يستطيع أن يقدم على الأقل عشرة أفكار لأي مشكلة . كذلك يذكر نقاد الأدب أن « شكسبير » يمتاز بقدر مرتفع من هذه القدرة . فليس ثمة مسرحية فيها ذكر للحيوانات والجوارح كما في « الملك لير » فقد ملأ شكسبير مسرحيته تلك بكثير من رموز الرعب . فهو يذكر أربعة وستين حيوانا مختلفا ١٣٣ مرة . كما أن معرفته في تلك المسرحية وغيرها بالنباتات ، وأسمائها ، ومزاياها تكاد تكون مذهلة(٦) .

وتتخذ مقاييس القدرة على الطلاقة أشكالا عدة منها مثلا : سرعة التفكير بإعطاء كلمات في نسق محدد (تبدأ مثلا بحرف معين أو مقطع ، أو تنتهي بحرف معين أو مقطع) ، ومنها التصنيف السريع للكلمات في فئات خاصة ، أو تصنيف الأفكار حسب متطلبات معينة (مثلا القدرة على ذكر أكبر عدد من أسماء الجمع ، أو أسماء الحيوانات ، أو الأشياء الصلبة ، أو البيضاء . أو أكبر قدر من الاستعمالات لقالب الطوب ، أو علبة ، أو أكبر قدر من العناوين لقصة . . الخ) ومنها القدرة على إعطاء كلمات ترتبط بكلمة معينة (كذكر أكبر عدد من التداعيات لكلمة كلب ، أو ليل ، أو حرب . . الخ) . . . ومنها القدرة على وضع الكلمات في أكبر قدر ممكن من الجمل والعبارات ذات المعنى . . وهكذا . .

٢ ـ المرونة :*

ويقصد بها الاشارة إلى القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغير الموقف . أي أن المرونة هنا تعتبر عكس ما يسمى بالتصلب العقلي الذي يتجه الشخص بمقتضاه إلى تبني أنماط فكرية محددة يواجه بها مواقفه العقلية المتنوعة . ومن المطلوب بالطبع أن يكون الشخص المبدع على درجة مرتفعة من المرونة ، والتلوين العقلي حتى يكون الشخص قادرا على تغيير حالته العقلية لكي تتناسب مع تعقد الموقف الابداعي . ولا شك أن جزءا كبيرا من أمراض العملية الابداعية وتخلفها في مجال الفنون في مجتمعاتنا العربية قد يكمن في انخفاض هذه القدرة لدى كثير من فنانينا . ففي مجال الغناء نجد للأسف بعض الفنانين يميلون إلى تبني لون واحد من الغناء ، وفي الموسيقا شكلا واحدا من الايقاع . وفي الرسم . . وفي القصة وغير ذلك . ومن شأن هذا التبني لأسلوب واحد تقليدي أن يقضي على كثير من مظاهر الثراء الابداعي والتنوع في ميدان الفن .

ويتخذ التعبير عن المرونة مظهرين : أولهما قدرة الشخص على أن يعطي تلقائيا عددا متنوعا من الاستجابات لا تنتمي إلى فئة ، أو مظهر واحد ، وإنما تنتمي إلى عدد متنوع ، أي الابداع في أكثر من إطار أو شكل . ويسمى هذا النوع منه : المرونة التلقائية** . وهي التي يمكن تحديدها لدى الفنانين ، والأدباء الذين ينجحون في إعطاء منتجات إبداعية متنوعة ولا تنتمي لاطار واحد .

---

(٦) ابراهيم ، عبدالستار ، العملية الابداعية ، في ع . ابراهيم ، م . ف . فرج وس . دقلا : السلوك الانساني ، القاهرة ، دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٦ ، الفصل الثاني من الباب الثالث .

* Flexibility

** Spontaneous flexibility.

أما الشكل الآخر من المرونة فيتعلق بالسلوك الناجح لمواجهة موقف أو مشكلة معينة ، فاذا لم يظهر هذا السلوك يفشل الشخص في حل المشكلة أو مواجهة الموقف . ويسمى هذا النوع من المرونة باسم المرونة التكيفية * لأنها تحتاج لتعديل مقصود في السلوك يتفق مع الحل السليم . فاذا علقنا خيطين في طرفي الحجرة بحيث يكون كل منهما بعيدا عن الآخر ، وطلبنا من مجموعة من الأشخاص كل منهما على حدة أن يقف في وسط الحجرة ، وأن يحاول أن يجد حلا يستطيع أن يساعده على الامساك بالخيطين في وقت واحد ، فان الشخص المرن سيستطيع أن يسلك سلوكا ناجحا يمكنه من مواجهة هذه المشكلة فيقترح مثلا القيام بأرجحة أحد الخيطين عند تناول الخيط الآخر . أما الشخص غير المرن عقليا فانه لن يستطيع أن يجد حلا لتلك المشكلة لأنه لن يستطيع أن يواجه الموقف المتغير بحالة عقلية جديدة ومناسبة . قس على هذا كافة المشكلات التي تواجهنا وتحتاج منا لحلول مرنة من هذا النوع .

٣ - الحساسية للمشكلات **

الشخص المبدع يستطيع رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد . فهو يعي الأخطاء ، ونواحي النقص والقصور ، ويحس بالمشكلات إحساسا مرهفا .

ولا شك أن الأشخاص الذين تزداد حساسيتهم لادراك أوجه القصور ، والمشكلات في المواقف العقلية والاجتماعية تزداد فرصتهم لخوض غمار البحث والتأليف فيها . فاذا قاموا بذلك فان الاحتمال سيزداد أمامهم نحو الابداع الخلاق . وتبين دراسات العلماء والأدباء ، والفنانين أنهم بالفعل من ذوي الاحساس المرهف في إدراك الثغرات ، ونواحي القصور . وبداية من هذا الاحساس تنطلق امكاناتهم نحو سد الثغرات ، أو فهم الغموض المحيط ، إما برواية ، او نظرية علمية أو بقصة ... الخ .

ويتحدث بعض العلماء عن هذه القدرة بمصطلحات أخرى كارتفاع الوعي . فالمبدع يرقب الأشياء التي لا يرقبها غيره ، كالألوان ، وملمس الأشياء ، واستجابات الآخرين ، وبعض الفقرات في الصحف اليومية ، وبعض الثغرات في الأفكار الشائعة وغيرها . وهو بهذا المعنى أكثر تفتحا على بيئته ويقوم من خلال مجهوداته الابداعية بعد ذلك بدافع من تلك الأشياء الى فهمها ، ووضعها في إطار آخر .

٤ - الأصالة *** :

الشخص المبدع ذو تفكير أصيل أي أنه لا يكرر أفكار المحيطين به ، فتكون الأفكار التي يؤلفها جديدة اذا ما حكمنا عليها في ضوء الأفكار التي تبرز عند الأشخاص الآخرين : ويمكن الحكم على الفكرة بالأصالة في ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة ، وخروجها عن التقليدي ، وتميزها . والشخص صاحب التفكير الأصيل هو الشخص الذي ينفر من تكرار أفكار الآخرين ، وحلولهم التقليدية للمشكلات .

---

* Adaptive flexibility.
** Sensitivity to problems.
*** Originality.

واذا نظرنا الى الأصالة فى ضوء عامل الطلاقة والمرونة والحساسية للمشكلات . نجد أنها تختلف عن كل منها فهى :

(١) لا تشير الى كمية الأفكار الابداعية التى يعطيها الشخص ، بل تعتمد على قيمة تلك الأفكار ، ونوعيتها ، وجدتها وهذا ما يميزها عن الطلاقة . .

(٢) ولا تشير الى نفور الشخص من تكرار تصوراته ، أو أفكاره هو شخصيا (كما فى المرونة) بل تشير الى النفور من تكرار ما يفعله الآخرون وهذا ما يميزها عن المرونة .

(٣) وهى لا تتضمن شروطا تقويمية فى النظر الى البيئة ، كما لا تحتاج الى قدر كبير من الشروط التقويمية المطلوبة لنقد الذات حتى يستطيع المفكر المبدع أن ينهى عمله على خير وجه (كما هو الحال فى الحساسية للمشكلات) ، وهذا ما يميزها عن الحساسية للمشكلات التى تحتاج لقدر مرتفع من التقويم سواء فى تقويم البيئة ، أو الذات .

لكن علينا أن لا نبالغ فى تصور دور الأصالة فى عملية الابداع . . فما هى الا عنصر من عناصر العملية الابداعية الكلية . . وتتفاوت أهميتها بتفاوت ميادين البحث والتأليف . ففى مجال الأدب والفن تزداد أهميتها . . بل إنه من الممكن القول بأن أهميتها فى هذا المجال تفوق أهمية غيرها من العوامل . . أما فى مجال البحث العلمى والرياضيات فان وزنها يتضاءل كثيرا . صحيح أن القدرة على اعطاء أفكار جديدة تكون ضرورية لأى باحث علمى غير أن وزن هذه القدرة يكون أكبر ما يكون فى البداية . . وربما فى النهاية بعد تحصيل الوقائع والبيانات الملائمة . وبين البداية والنهاية يوجد طريق شاق طويل يحتاج لعدد كبير من القدرات تفوق فى أهميتها وزن عامل الأصالة . ومن ناحية أخرى ينبه عالم ذكى مثل « بيفردج » الى أن تقدم المعرفة العلمية لا يتم بفضل القدرة على الابتكار الخلاق والاصالة فحسب ، بل إنه يتم بفضل جهد فريق آخر من العلماء النظاميين systematic [9] الذى يقيمون معرفتهم بخطوات متدرجة . . منظمة . وهؤلاء قد تبنى شهرتهم أساسا على مثابرتهم وإصرارهم ومتابعتهم للجهود السابقة والامتداد بها . وهى قدرات تختلف عما فى الأصالة [10] .

وحتى فى مجالات الفن تحتاج الاصالة الى قدرات أخرى تساندها ففى مجال التمثيل مثلا لا يرتبط نجاح الممثل العبقرى بالقدرة على الأصالة بقدر ما يرتبط بقدرته على الاندماج فى أداء الدور بتكوين اتجاه يلائم الشخصية التى يمثلها أو يتخيلها . وقد تنبه « ستانيسلافسكى » المخرج المسرحى السوفيتى الزائع الصيت الى ذلك فيقول :

---

(٩) بيفردج ، فن البحث العلمي ، ترجمة زكريا فهمي ، القاهرة : دار النهضة العربية ، مجموعة الألف كتاب ، ١٩٦٣ ، في الفصل الحادي عشر يقدم « بيفردج » تصنيفا ذكيا للعقول العلمية الى نوعين : العقلية الحدسية ، والعقلية النظامية ، والعقلية الأولى تختلف عن العقلية الثانية في انها تتوصل الى حلولها ومكتشفاتها باستخدام الخيال والحدس ثم تختبرها بعد ذلك لا قبل . اما النوع الثاني فهو يتقدم بخطوه على اساس مراحل يستدل عليها بدقة . لكن بيفردج يرى ان اغلب العلماء يجمعون بين بعض صفات النوعين كليهما . وكلا النوعين ضروري لتقدم العلم اذ ان كلا منهما يكمل الآخر .

(١٠) للمزيد من الابداع في الرواية ودور القدرة على الاحتفاظ بالاتجاه انظر : حمودة ، مصري عبد الحميد ، الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ١٩٧٢ . (غير منشورة)

« انك يجب أن تضع نفسك فى موقف شبيه بموقف الشخصية التى تصورها ، وتضيف افتراضات جديدة اذا اقتضت الضرورة . حاول أن تتذكر حالتك عندما تكون أنت فى موقف مماثل حتى اذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا من قبل . فيجب أن تصطنع موقفا خياليا . . » « وأن تحس بنفسك فى الدور ، وأن تحس بالدور فى نفسك » . (١١)

وقد أثبت العالم السيكولوجى السوفيتى « ناتادزى » هذه الحقيقة تجريبيا فبين أن ما يميز الممثل الناجح عن الممثل غير الناجح هى قدرة الأول على الاندماج الجيد فى الدور بسبب القدرة على تكوين اطار عقلى يمكن من خلاله صياغة السلوك بحيث يكون مطابقا للسلوك المتخيل (أى سلوك الشخصية التى يقوم الممثل بتمثيلها) .

وبالطبع فان هذه الاستنتاجات لا يجب أن يفهم منها التقليل من شأن عامل الأصالة فى الابداع . . ولعل من الأفضل أن نتصور أن الاصالة قد تأخذ أشكالا مختلفة باختلاف ميادين التخصص ، أو أنها تحتاج بجوارها لقدرات أخرى يفرضها هذا المجال أو ذاك .

٥ ـ الاحتفاظ بالاتجاه ومواصلته* :

الشخص المبدع ـ كما أشرنا من قبل ـ يمتاز بطريقة خاصة فى اطلاق طاقات تتمثل فى قدرته على التركيز لفترات طويلة فى مجال اهتمامه . والمبدع بعبارة أخرى يجب أن يكون ذا قدرة على التركيز المصحوب بالانتباه طويل الأمد على هدف معين ، بالرغم من المشتتات والمعوقات التى تثيرها المواقف الخارجية أو التى تحدث نتيجة للتغيير فى مضمون الهدف . وتظهر هذه القدرة فى إمكانية الشخص وقدرته على متابعة هدف معين وتخطى أى مشتتات ، والالتفاف حولها ، بأسلوب يتسم بالمرونة . ويعود الفضل لعدد من البحوث المصرية العربية فى إبراز قيمة هذه القدرة وتحليلها وقياسها كما سنوضح بعد قليل (١٢ ، ١٣) .

ومن المعتقد أن القدرة على مواصلة الاتجاه تعتبر من القدرات الأساسية التى تساهم فى تشكيل أداء المبدع لعمله . خاصة فى مجالات الابداع العلمية او الفنية التى تحتاج لامتداد زمان طويل للانتهاء منها . وعلى سبيل المثال يقال عن « اينشتاين » بأنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات . ويذكر عن « بافلوف » أن افكاره الأساسية فى الفعل المنعكس الشرطى ترجع جذورها عندما كان بافلوف فى العام الخامس عشر . ففى هذه الفترة تأثر بافلوف بكتاب عام فى الفسيولوجى وضعه « جورج هنرى لويس » بعنوان « الفسيولوجيا فى حياتنا اليومية » ومن بين الخصائص العامة التى لفتت نظره فى هذا الكتاب رسم للجهاز الهضمى مأخوذ عن الطبيب الفرنسى الشهير « كلود برنار » c.Bernard . يقول « بافلوف » انه بدأ منذ تلك اللحظة يجول بأفكاره وتأملاته فى هذا الجهاز المعقد ونظام عمله .

---

* Maintaining of direction.

(١١) ستانيسلافسكى ، سيكولوجية الممثل ، ترجمة محمد زكى عشماوى ومحمود مرسى محمود القاهرة : نهضة مصر ، ١٩٦٠ .

(١٢) (١٣) للمزيد من الحديث عن المحافظة على الاتجاه انظر : فرج ، صفوت ، الأداء الإبداعى لدى الفصاميين ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٧٦ (غير منشورة) . لكن الاشارة الأولى الى اهمية هذا المفهوم وردت فى التقرير الآتى :

Soveif, M.I., Tests of Creativity: Review, Critique, and Clinical Implications, The Annals of The Faculty of Arts, Ain shams Univ., 5, 1959, (pp. 29 — 40).

وقاده الاهتمام بالجهاز الهضمى تدريجيا الى بحوثه فى عملية الهضم التى نال عليها فى عام ١٩٠٤ جائزة نوبل . وقد أدت هذه البحوث بدورها الى اهتمامه المباشر بالفعل المنعكس الشرطى .. وتجاربه فى هذا المجال شغلت الجزء الباقى من حياته .

غير أن قدرة المبدع على مواصلة الاتجاه لا تكون بشكل متصلب . وهى تختلف عن مفهوم التصلب العقلى الذى يعبر عن الالتصاق بمجموعة معينة من الأفكار بأقل قدر من الحرية والانطلاق . فالمبدع أثناء مواصلته لتحقيق اتجاهاته يعدل ويبدل من أفكاره لكى يحقق أهدافه الابداعية بأفضل صورة ممكنة . لكنه فى كل الأحوال لا يتنازل عن هدفه ، ويظل محتفظا لنفسه بالمرونة المناسبة التى تتيح له اكتشاف السبل الهادية ومعايشتها .

وفى الرواية تزداد أهمية هذه القدرة . فبفضلها يحمى الفنان نفسه من التشتت . ويتاح له العودة بين كل فينة وأخرى لاستكمال العمل بنفس اليقظة الذهنية والحماس الوجدانى . بل إنه من المتعذر على الروائى أن ينمى أفكاره ، ويمتحن صلاحيتها دون توافر درجة مرتفعة من هذه القدرة . ويعبر الروائيون عن ذلك بقولهم إنهم يستمتعون بمعايشة فكرية لعملهم ، ولا يستبعدونه من أذهانهم ، أو خيالهم حتى حينما يكونون فى غير مواقف الكتابة .

وتتخذ مواصلة الاتجاه لدى الروائى ـ كما بين بحث اجرى على مجموعة من الروائيين المصريين ـ اشكالا مختلفة منها :

أ ـ المواصلة الزمنية والتاريخية : وتبدى فى احتفاظ المبدع على مدى تقدمه فى العمل بسياق منظم من الأحداث فى اطار واضح المعالم . ومن هنا تظهر أهمية عمل بعض الروائيين الى قراءة كل ما كتبوه فى رواياتهم قبل أن يستأنفوا الكتابة الجديدة فى الجلسة التالية .

ب ـ المواصلة الادراكية : وتبدى فى قدرة الروائى على الاحتفاظ برؤيته الادراكية لواقعه . فالعمل الابداعى الذى يستغرق حيزا مكانيا وزمانيا طويلا تكون فيه القدرة على مواصلة الادراك عاملا حاسما لانهاء العمل بأفضل صورة ممكنة .

جـ ـ المواصلة الخيالية : أى القدرة على تنمية الصورة الخيالية دون تناقض أو شطط . فالروائى يبنى معظم أحداثه فى الخيال . حتى ما يستمده منها من الواقع يصير محكوما بعد ذلك بالخيال . لهذا فمن الضرورى أن يتمتع المبدع الروائى بقدرة كبيرة على مواصلة خيالاته وقيمتها .

د ـ المواصلة المنطقية والتقييمية : فالنتائج يجب أن تتفق مع المقدمات والكاتب الذى ينسى ما بدأ به يأتى عمله بصورة غير متسقة . لهذا فعلى الكاتب أن يقوم بجهد كبير للاحتفاظ بلغة خاصة لكل شخصية . وعليه أن يجاهد نفسه على خلق روابط منطقية بين أفكار القصة ، وأن يكون لكل فكرة دور وظيفى له معناه . ولا شك أن هذا الجانب يعتبر من أهم الجوانب المميزة للأعمال الروائية الممتازة . فالعمل الروائى الجيد هو الذى يستطيع صاحبه أن يحتفظ لنفسه فيه بنسق منطقى محدد ذى نبرة وجدانية متسقة .

هـ ـ المواصلة الايقاعية والمزاجية : فالمبدع الروائى يستطيع أن يستأنف حالته الوجدانية السابقة عندما يبدأ فى الكتابة ، بالرغم من أن حالته قبل ذلك تكون مختلفة عن غيرها من المواقف . ويجاهد الروائيون أنفسهم كثيرا على بذل الجهد للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية فى غير جلسات الكتابة .

و ـ المواصلة الفيزيقية والأدائية : فمن المطلوب أن يحتفظ المبدع بقدر من الطاقة البدنية والنفسية يساعده على الاستمرار فى عمله . وعلى سبيل المثال يذكر « جورج سيمنون » انه يبدأ قبل كتابة أى عمل طويل فى استدعاء الطبيب للتأكد من عدم توقع منغصات لمدة ١١ يوما على الأقل . فيقيس الضغط ، ويفحص أعضاءه ، ثم يوافق بعد ذلك البدء فى العمل ● (انظر حاشية رقم ١٠) .

٦ ـ **القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات** : ان القدرة على تكوين عناصر الخبرة وتشكيلها فى بناء وترابط جديدين يؤدى الى فائدة عملية وشخصية فى مجال الابداع . ويتفاوت الناس فى قدراتهم على تكوين ترابطات جديدة من عناصر معروفة للجميع ، وبمقدار ارتفاع حظ الشخص من هذه القدرة بمقدار ما تزداد فرصته على الابداع أو الاصالة .

ويمكن تقدير الفروق الفردية بين الأشخاص فى هذه السمة الشخصية من خلال الأداء على عدد من المقاييس التى أثبتت صحتها . مثل مقاييس التداعى التى يطلب فيها من الأشخاص أن يقدموا تداعيات متكررة لمنبه واحد (كتطلب ذكر أكبر قدر من الكلمات أو التداعيات التى ترتبط بكلمة حب أو زهرة أو ليل ... الخ) . ومنها مقاييس تقوم على تقديم عدد من المنبهات ، أو الكلمات غير المترابطة ظاهريا ، ويطلب من الأشخاص التأليف بينها تأليفا جديدا وملائما . وقد سبق أن أشرنا الى بعض هذه المقاييس كأمثلة

وتبين نتائج البحوث فى هذه القدرة أنه ليس من السهل توافرها لأن هناك معوقات متعددة تعوق نموها وظهورها . ومن أهم تلك المعوقات ما يسمى بالتصلب العقلى أو التأطر . ويقصد به وجود نظام ثابت من التفكير لدى بعض الأشخاص يدفعهم الى الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية فى تفسير عالم الخبرة ورؤيته وادراكه . فالكثيرون قد لا يستطيعون أن يتصوروا بأن نفاية من الورق ، او قطعة من الزجاج المكسورة قد تصلحان لعشرات الأغراض والمقاصد ، وليس لمجرد إلقائها فى سلة المهملات . إن الشخص الذى تكون عنده الأفكار مترابطة ترابطا وظيفيا بأشيائها فى مجال تخصصه ، قد يعجز أن يتحول بتلك الأفكار الى عناصر جديدة بسبب وضعها فى نظام ثابت من العادات الذهنية والعقلية . لهذا نجد أن الابداع فى كثير من مجالات التخصص يظهر على أيدى من لم يعملوا طويلا فى الميدان . ولعل هذا ما يفسر السبب الذى يجعل الاشخاص المبدعين هم من بين صغار الشباب .

● يبدو أن هذه القدرات ضرورية أيضا فى مجال البحث والابداع العلمى . [illegible] فى نفس الموضوع فترة أطول من اللازم لأن هذا الاعتياد قد يلعب دورا محبطا للابداع العلمى . وعلى أية حال فانه [illegible] أن يقوم بأبحاث [illegible] لكى يكرس لها الجزء الأكبر من وقته . لأن البحث يتطلب هدوءا وصفاء ذهنيا للتفكير ، كما يتطلب قدرة على شق الطريق فى مواجهة الفشل ، [illegible] نشاطا ضروريا [illegible] عن البحث . كما يرى أن التفرغ للبحث تكون نتائجه الايجابية أفضل بكثير من عدم التفرغ ربما لنفس الأسباب المشار اليها .

واذا كان كل فكر إبداعي يقوم في حقيقته على خلق نظام جديد من العلاقات بين الأشياء بعضها والبعض الآخر ، أو يربطها بعالم الخبرة الذاتية والوجدانية (كما هو الحال في الفن والأدب) ، فاننا نستطيع أن نفسر السبب في المقاومة العنيفة التي يواجهها المبدعون على مر التاريخ . فقد أثبت علماء السلوك الاجتماعي وجود مقاومة اجتماعية للأفكار الجديدة . وربما يسهل علينا الآن أن نفسر أسباب هذه المقاومة . ففي الحدود التي التزمت فيها البشرية بنظام ثابت من الأفكار ، والعادات التقليدية الثابتة يتزعج الناس عند أي بادرة لالغاء هذا النظام الثابت ، ويقاومون مصادر هذه الانحرافات باستنكار أو بعنف شديد . لهذا فان على المبدع أن يواجه في الحقيقة معضلتين وليس معضلة واحدة فعليه أولا أن ينمي قدرته على تكوين ترابطات جديدة . محررا نفسه من الارتباط التقليدي الثابت بين الظواهر كما أن عليه أيضا أن يواجه ردود الفعل المختلفة التي ستثيرها مكتشفاته ، وأن يفتن في التغلب على المقاومة الاجتماعية لآرائه . ويمكن بالطبع اكتشاف أوجه وقدرات أخرى (١٤ ، ١٥ ، ١٦) ، أو التنبه لبروز احداها في عمل ابداعي دون الآخر ، فيا من مجال يحتاج الى قدرات ابداعية لاستكشاف مجاهله ، كما يحتاج مجال الابداع ذاته .

●●●

ثالثا ـ آفاق جديدة في تعلم الابداع

اذن فان الثمرة الأولى التي تجنيها من تطويع الابداع للبحث العلمي هي أن المبدع انسان كغيره من البشر ، واذا اختلف عنهم فانما يختلف في درجة ما يظهر لديه من أفكار جديدة ومتفردة ، وفي مقدار ما يجاهد به نفسه لكي يحتفظ بتلك المقدرة وأن يطورها . وكلتا الخاصيتين : المقدرة ، والجهد الشخصي لتنميتها تحكمهما شروط . ويساعد البحث العلمي ـ أيضا ـ على تكشف هذه الشروط وتحديدها . ويعتبر تحديد هذه الشروط ضرورة لزيادة الأفكار الابداعية وتطويرها ، وفي تلمس الطريق لتحقيق أكبر قدر ممكن من تنمية الطاقة وتنظيمها .

لهذا فان بعض مجهودات علماء النفس التجريبي تتجه الى :

١ ـ المساعدة من خلال التجربة على الحسم في فاعلية متغيرات معينة دون غيرها في اثارة السلوك المطلوب (وهو الابداع) .

٢ ـ تتجه ومن خلال التجربة أيضا الى معالجة تلك المتغيرات المستنتجة في مواقف عملية ، أو معملية لملاحظة فاعليتها في زيادة الأفكار الابداعية وتنشيطها ، وذلك لتحديد المتغيرات ذات الوزن الأكبر .

أما للمزيد من الحديث عن القدرات الابداعية عموما فيمكن الرجوع للمراجع الأجنبية الآتية :

(١٤) Guilford, J. P., Creative Abilities in Arts, Psychol. Review, Vol. 2, 64, 1957 (pp. 110 — 118).

(١٥) Guilford, J.P., The Relation of Intellectual Factors to Creative Thinking in Science, In C. Taylor (ed.) The 1955 Univ. of Utah Research Conference on the Indentification of Creative Scientific talent, Salt Lake: Utah Press, 1956

(١٦) Guilford, J.P., Originality: Its Measurement and Devlopment, in s.j. parnes et. al. (eds.) A Source Book for Creative Thinking, New York: Scribner, 1962.

وتبين لنا هذه المجهودات أننا نستطيع زيادة قدراتنا وطاقاتنا على الخلق والابتكار إما من خلال التدريب المباشر لبعض المتغيرات النوعية في الابداع ، أو من خلال التربية وبعض الخبرات الخاصة التي تساعد على احتضان الشخصية الابداعية ، واثارة مناخ اجتماعي مبكر . وتبين لنا أيضا أن هذه العوامل الفعالة قد أمكن عزلها ، وتحديد فاعليتها . وبالتالي أمكن - ويمكن - وضع برامج تدريبية تساعد على تنشيط قدرات التفكير الابتكاري ، والتقليل من الظروف والآثار المحبطة . وتبين لنا هذه المجهودات فضلا عن هذا وذاك أن معرفتنا نافعة من حيث انها تقود للتنبؤ الجيد ، والضبط الفعال في أشد الطاقات العقلية شهادة بفاعلية الانسان واعجازه . (١٧ ، ١٨ ، ١٩)

وهناك ثلاث محاولات تعتبر من أهم المحاولات في تدريب القدرات الابداعية ، وملاحظة نتائجها في الشخصية والسلوك ، وتقوم كل محاولة منها على قواعد يمكن النفوذ من خلالها الى المبادىء الأساسية التي تنظم عملية تدريب القدرات الابداعية .

أما **المحاولة الأولى** فتقوم على أساس حث الشخص ، ودفعه لاعطاء استجابات متكررة ومتنوعة على منبه واحد .

وتقوم **المحاولة الثانية** على أساس الحث على الربط ما بين أشياء متعارضة ومتناقضة .

وتقوم **المحاولة الثالثة** على أساس اثارة الأفكار الابداعية في مواقف تفاعل اجتماعي تخلو من النقد أو التقييم .

ونظرا للآفاق الجديدة المبتكرة التي يمكن أن تفتحها كل طريقة من هذه الطرق فانها ستكون موضوع نقاشنا في هذا الجزء .

---

(١٧) عن دور القدرة على تكوين اطار خلق للتمثيل في فن التمثيل انظر مجموعة التجارب السيكولوجية التي اجراها العالم السوفيتي ، ناتادزي ، في معهد «اوزنادزي» في الاتحاد السوفيتي . انظر التقرير المفصل عن هذه التجارب :

Natadze, R., on the Psychological Nature of Stage Impersonalization, Brit. J. Psychol. 53,4, 1962.

وقد ورد تلخيص لاحدى هذه التجارب في الفصل الذي قمنا بكتابته بعنوان مستحدثات النظرة العلمية ومعاصرها ، في كتاب : السلوك الانساني : نظرة علمية ، القاهرة دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٤ .

لمزيد من المعرفة بالتشريط الناجح انظر :

(١٨) **Skinner, B. F., Verbal Behavior, New York: Appleton, 1957.**

(١٩) **Skinner, B. F., Beyond Freedom and Dignity, New York: Bentham Books, 1971.**

في هذا الكتاب القيم يضمن سكينر عددا من المقالات والبحوث التي اعدها لتطبيق نظريته في مجال تحليل السلوك الاجتماعي والحضارة . ويقدم تصورا متكاملا لدور علم النفس السلوكي في مجال التغيير الاجتماعي والحضاري . وقد أثار هذا الكتاب ويثير الكثير من الجدل .

اما للالمام ببعض بحوث ماكتزمان ومعاونيه في تطبيق نظرية التشريط الناجح في الأصالة والابداع انظر المراجع الآتية وهي مما تستطيع ان تمد القارىء بفكرة لا بأس بها عن الموضوع .

المحاولة الأولى :

ومن أهم الأسماء التى ارتبطت بوضع المبادىء الرئيسية لتدريب الابداع العالم الأمريكى « ايرفنج مالتزمان I.Maltzman » أستاذ ورئيس قسم علم النفس بجامعة كاليفورنيا الأمريكية (٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) . وقد نشر أكثر من بحث بعناوين مختلفة شاركه فيها أكثر من باحث . وتدور جميعها تقريبا حول أسس تعليم الأصالة وتدريبها . وتنتهى تلك البحوث بنتائج محددة يمكن تعميمها فى تحقيق مزيد من الفاعلية للشخصية الابداعية . وبالرغم من المناقشات النظرية والتجريبية التى تضمنتها هذه البحوث فان المبادىء المستخلصة من البساطة بحيث يمكن للشخص اليقظ أن يطبقها على نفسه ، بل يمكن بقليل من التحوير الذكى أن تستغلها المنظمات الاجتماعية والتربوية للاثارة الملائمة للتفكير الابداعى وتدعيمه .

اتجه اهتمام « مالتزمان » ومعاونيه نحو تدريب قدرة الأصالة دون غيرها من قدرات الإبداع الأخرى . أى أن تجاربه تصدق على هذه القدرة ولا تصدق مثلا على تدريب المرونة أو الطلاقة أو الحساسية للمشكلات . وتعريف « مالتزمان » للأصالة قريب جدا من التعريف الذى أشرنا اليه عند حديثنا عن الأوجه المختلفة للابداع ، فهى تشير فى رأيه الى نوع من السلوك التعى النادر أو غير الشائع بين الكثيرين . وهذا المعنى قريب ـ فيما هو واضح ـ من التعريف الذى ذكرناه عن الأصالة بأنها تعبر عن مظاهر من السلوك الفكرى الذى يتميز بالجدة والملاءمة . بل إن « مالتزمان » يتنبه لعنصر الجدة فى التفكير الأصيل فيذكر أن الافكار التى يحكم عليها بالأصالة يجب أن تكون جديدة بالنسبة للشخص نفسه (أى أنه لم يصل لها من قبل) وأن تكون جديدة بالنسبة للاطار الاجتماعى العام (أى أن أحدا قبله لم يمكنه اكتشافها) .

ولعل أول مشكلة واجهت « مالتزمان » ومشاركيه هى صعوبة إخضاع ظاهرة من هذا النوع للتجريب المعمل . فالأصالة والابداع يحدثان فى حياة المفكر أو المبدع فى فترات متباعدة . ان الشخص المبدع ليس مبدعا باستمرار ، وأفكار أكثر المبدعين أصالة ، وأعظم الفنانين ، والعلماء ، وغيرهم ممن يوصفون فى حياتهم أو فى أعمالهم بالقدرة على الابتكار والجدة ، لا تتسم دائما بهذه الخصائص . بل ان هناك فترات معينة ـ تتباعد أحيانا ـ هى التى يزداد فيها ابداعهم . ولعل أسوأ ما فى هذا التباعد أنه يجعل من الصعب علينا انتظار ظهور هذا السلوك لكى نقوم بتدعيمه ، بشكل كاف ومؤثر . فنحن لا نعرف متى سيحدث ؟ وكم من الزمن سيستغرق ؟ وهل ستحدث الفكرة الابداعية كاملة أم ناقصة ؟ ان اكثر المبدعين فى الفن أو العلم لا يستطيعون الاجابة عن هذه الأسئلة . وحتى لو استطاعوا الاجابة عن بعضها فان من العسير عليهم من الناحية العملية القيام بالملاحظات الذاتية ، أو أن يقوم أحد آخر بملاحظتهم . لهذا

---

(٢٠) Maltzman, I., On The Training of Originality: Psychological Review, 67, 4, 1960 (pp. 229 — 242).

(٢١) Maltzman, I., simon, s., Raskin, D. and Light, I., Experimental studies in the Training of Originality, Psychological Monograph, 14, 6, 1960 (Whole No. 49).

(٢٢) Maltzman, I., Belloni, M., and Fishbein M., Experimental Studies of associative Variables in Originality, Psychol. Mongr. 78, 1964 (Whole No. 580).

فان جزءا كبيرا من جهد الباحثين فى هذا الميدان يتجه الى ابتكار أساليب أو طرق تساعد على اثارة السلوك الأصيل ، لكى يمكن بعد هذا اخضاع هذا السلوك للجوانب المختلفة من التدعيم والتدريب .

إن قدرة « مالتزمان » ومشاركيه على ابتكار أساليب ومناهج تؤدي إلى التحكم في ظهور الأصالة في مواقف معملية مصطنعة هي من أكثر مظاهر التعبير عن الأصالة . فليس أدل على الأصالة من هذه الأساليب المتنوعة في التحكم في ظهور سلوك متباعد بهذا القدر بحيث يمكن بعد ذلك وضع قوانينه وفهم شروطه . وقد استخدمت في ذلك أساليب متعددة منها إثارة استجابات متنوعة ومتعددة على منبه لفظي واحد . ولكي يتضح لنا مدى الترابط بين هذا السلوك والأصالة نشير إلى أحد هذه الطرق :

١ - قائمة من الكلمات المفردة مثل : (مساء - حب - صيف - حرب . . . الخ) . تقرأ على الشخص كلمة . . كلمة .

٢ - يطلب من الشخص أن يستجيب بأول كلمة تخطر على ذهنه عندما ينطق المجرب بكلمات القائمة . . وهذا الإجراء شبيه بما كان يستخدم في أساليب التداعي الحر العادية . وترصد بعد هذا الاستجابة الفورية الأولى لكل شخص على كل كلمة في القائمة .

٣ - بعد الانتهاء من القاء القائمة . . وبعد الانتهاء من التداعي ورصد كلمات التداعي ، يعيد المجرب قراءة نفس القائمة من جديد طالباً من نفس الشخص (أو الأشخاص في التجربة) الاستجابة بكلمات مختلفة عن المرة الأولى .

٤ - يتكرر هذا الإجراء ست مرات وفي كل مرة يطلب من الشخص أن يستجيب بكلمات جديدة .

وتبين التجارب أن هذه الاستثارة المتكررة لاستجابات مختلفة ومتنوعة على نفس المنبه تكون شاقة وعسيرة لدى البعض ، إذ سرعان ما يضطرب الأداء ، وقد يعجز الشخص عن الاستمرار في أداء العمل . لكن « مالتزمان » يرى أن هذا هو طابع الأفكار الأصيلة وخاصيتها الأساسية في كل زمان . فالأصالة ليست هينة ، وتحتاج من صاحبها جهداً شاقاً ، وقدرة على إعمال الذهن وقدح التفكير .

٥ - تحصى الاستجابات المتشابهة على كل منبه في مجموعة التجربة ، في كل مرة من مرات إعادة قراءة القائمة . وسنلاحظ مثلاً أننا اذا قمنا بإحصاء أول استجابة طرأت على ذهن أفراد المجموعة عند النطق بكلمة مساء مثلاً ، فإننا سنجد أن تلك الاستجابة ستكون شائعة . فقد يجيب ٨٠٪ من أفراد المجموعة بكلمة « نهار » . لكن هذه النسبة ستتضاءل ويبدأ الاختلاف والتشتت بين أفراد المجموعة ابتداء من الاستجابة الثانية وستتزايد الفروق بين الأفراد بالتدريج حتى تصل الى أقصى مداها عند تطبيق القائمة للمرة السادسة وهذا التشتت والاختلاف ، أو عدم الشيوع الذي سنلاحظه من الاستجابة الثانية هو ما نطلق عليه الأصالة وهو ما يحاول « مالتزمان » استحداثه تجريبياً . اي أن الهدف هنا هو الوصول بالأشخاص إلى الاختلاف عن الآخرين . وكلما استطاع الشخص أن ينجح في الوصول إلى هذا الاختلاف في الزمن المحدد للتجربة . . كانت قدرته أكثر على الوصول بأفكاره لدرجة يختلف فيها عن الآخرين : اي الأصالة .

ويتجه هدف « مالتزمان » بعد النجاح في الإثارة التجريبية للأصالة الى اكتشاف أهم الطرق التي تشجع الأشخاص على الاستمرار في العمل . فما هي الشروط ، والطرق والتدعيمات التي يمكن حصرها لتشجيع الأشخاص للوصول باستجاباتهم لهذا المستوى من الأصالة ؟

إجابة هذا السؤال تشكل الجزء الثاني من هدف الباحثين وهو الوصول الى المبادىء التي تحكم ظهور الأصالة بالطريقة السابقة .

●●●

تعتبر الإجراءات السابقة التي لجأ لها جريو كاليفورنيا نقطة البداية الجوهرية في الدخول لموضوعين رئيسيين هما :

١ ـ المبادىء التي ستحكم ظهور هذا السلوك وتدريبه .

٢ ـ المبادىء التي تحكم انتقال تأثير هذا التدريب من موقف الى موقف آخر ؟ أي ما هي الشروط التي تضمن لنا بأن يكون نجاح إثارة الأصالة معملياً مقياساً لظهورها في مواقف فكرية خارج العمل ؟

وقد استلهم هؤلاء الباحثون من المبادىء والمفاهيم العامة لنظرية « سكينر » Skinner في التعلم أهم الأسس والشروط التي تحكم نمو الأصالة ، وتدريبها . وبمقتضى هذا التصور نجد أن الأصالة تنشأ بسبب عوامل الثواب والعقاب عند ظهور السلوك الأصيل مثلاً . وأن مقدار التعلم وفاعليته يتوقفان على عوامل منها : الإثابة الفورية ، ومقدارها ، ونوعها ، وقوة الدافع ، وغيرها . ولعل من الملائم لغرضنا الأساسي في هذا الفصل أن نشير إلى التصور الأساسي في تعلم السلوك كما وضعه « سكينر » .

يتحدث « سكينر » عن نوع من التعلم يطلق عليه التعلم بطريق التشريط الانتقائي أو الناجب*. ويختلف أسلوبه في ذلك عن أسلوب التشريط عند « بافلوف » مثلاً . ففي تجارب « بافلوف » يؤخذ الحيوان جائعاً ، ويعرض لمنبه محايد ، يتكرر ظهوره عند تقديم الطعام (صوت جرس ، أو ضوء كهربائي) . ويعتبر التشريط ناجحاً إذا تعلم الحيوان أن يستجيب للمنبه المحايد (حتى الآن) ، بنفس الاستجابة التي استجابها عند ظهور الطعام . وطريقته في ذلك بسيطة للغاية ، وتقوم على تكوين رابطة بين منبه محايد (صوت جرس) ، ومنبهات يكون من شأنها إرضاء الحاجات الأساسية للكائن كالطعام . ومسلمة النظرية لا تقل بساطة وهي أن السلوك ما هو إلا نتاج مشروط بتقوية العلاقة بين منبهات محايدة ، ومنبهات أصلية . ويمكن إحداث ذلك بطريقة خارجية لا دخل للكائن الحي فيها .

أما « سكينر » فقد كان ينتظر في تجاربه على الحيوان حتى تظهر لديه استجابات معينة تلقائية فيدعمها بتقديم الطعام ثم يلاحظ بعد ذلك مدى شيوع تلك الاستجابات التي تدعمت في سلوك الحيوان . فمثلاً كان « سكينر » ينقل

---

* Operant Conditioning.

فأراً جائعاً إلى صندوق به عدد من الفتحات ، من بينها فتحة واحدة هي التي تقذف بالطعام إذا نجح الفأر في الضغط (استجابة نوعية) على ذراع معينة مثبتة بالصندوق . وبالطبع فقد كانت تظهر استجابات عشوائية متعددة عندما كان ينقل الفأر الى الصندوق ، فكان الضغط يتم عشوائياً على كثير من الأذرعة المثبتة (استجابات مختلفة) . . وعندما كان الفأر يضغط بالصدفة على الذراع المقصودة كان الطعام يتساقط من فتحه (تدعيم للاستجابة) . وعلى هذا فإن الحيوان في تجارب « سكينر » لم يكن لينتظر تعلم الاستجابة لمنبه يتكرر ظهوره ـ كما في تجارب بافلوف ـ بل كان عليه أن يتعلم أولاً أن يظهر استجابة أو سلسلة من الاستجابات الضرورية للوصول للهدف . ويتوقف دور المجرب هنا على اختيار أو انتقاء عدد من هذه الاستجابات التي تظهر بشكل تلقائي أو عشوائي فيدعم ظهورها . ويلاحظ شيوعها في سلوك الحيوان . وتعتبر الزيادة في شيوع تلك الاستجابات المدعمة مقياساً لنجاح التشريط . وبهذا يتضح المبرر في استخدام مفهوم التشريط الناخب . لأن المجرب في هذا النوع يقوم بانتخاب عدد من الاستجابات العشوائية لكي يجري عليها التدعيم . ويمكن أن يتم التدعيم بطرق متعددة منها في حالة الحيوان تقديم طعام أو شراب ، أو أنثى الحيوان كمدعم جنسي . أما في حالة الانسان فإن التدعيم يمكن أن يتم بإشعار الشخص برضائنا عن تلك الاستجابة ، أو تشجيعنا اللفظي أو العملي ، أو التهنئة ، أو بشتى أنواع المكافآت المادية والمعنوية .

وقد اتجه كثير من الباحثين إلى استخدام هذا التصور في دراسة كثير من العمليات المعقدة اذ تبين أن هذا الأسلوب يلائم أغراضهم العملية . وقد بينت عدة تجارب أن فاعلية هذا النوع من التعلم يتوقف على عوامل منها : التقديم الفوري للإثابة (أو العقاب) أو عدد مرات التدعيم ، ومقدار الإثابة ، وإثارة الدافع . أما عن تطبيقاته فقد أثبتت نجاحه في تعلم كثير من جوانب السلوك مثل التعليم واكتساب اللغة ، وأنماطها ، والعلاج النفسي ، والسلوك الاجتماعي . . وغير ذلك من التطبيقات الهامة*

أخشى أن يكون استرجاع هذه المفاهيم وتوضيحها قد جعلانا نغفل قليلاً عن موضوعنا الأساسي . ومع ذلك فإنني أعتقد بأن المهمة الآن قد أصبحت سهلة بالرغم من أن الطريق لم يكن مستقيماً . ومع ذلك فإن من الضروري أن تكون الأمور كذلك للإشراف على معالم هذا الطريق وتكشف مجاهله . فما ذكرناه عن التشريط الناخب يصلح بكامله لفهم الأسس التي أقامها « مالتزمان » في تدريب القدرة على الأصالة . فبعد التحكم في ظهور الأصالة بطريقة التداعيات المتكررة على نفس المنبه اتجه « مالتزمان » إلى تدعيمها فور صدورها بوسائل التدعيم المختلفة . وهو هنا يستخدم نفس المبادىء الأساسية للتشريط الناخب ، أي التشريط الذي يجري على الاستجابات بعد ظهورها . وفي هذا الاتجاه أجرى سلسلة من التجارب يمكن أن نلخص نتائجها الأساسية فيما يأتي :

---

* للاستزادة في فاعلية التشريط الاجتماعي التطبيقية انظر :

١ ـ أرجايل ، علم النفس ومشكلات الحياة الاجتماعية : ترجمة عبدالستار ابراهيم ، القاهرة : دار الكتب الجامعية ، ١٩٧٣ حيث يقدم في الفصل العاشر تطبيقات المفهوم في الحياة الاجتماعية كذلك : B. F. Skinner, Beyond Freedom and Dignity, New York: Bantam, 1971.

وفي هذا الكتاب السابق « سكينر » تطبيق لنظريته في تحليل المجتمع . وانظر كذلك : Skinner, B. F. Verbal Behavior, New York: Appleton Century, 1975,

وفي هذا الكتاب يطبق سكينر نظريته في مجال اكتساب السلوك اللفظي ونموه .

١ ـ أن الأصالة يمكن تعليمها مثلها في ذلك مثل أي شكل سلوكي آخر .

٢ ـ ومجرد التشجيع على إعطاء استجابات مبتكرة ومتنوعة يؤدي باستمرار الى زيادة في شيوع الاستجابات الأصيلة في سلوك الفرد .

٣ ـ يستمر تأثير التعليم فترة زمنية محددة ، تصل في بعض التجارب الى أكثر من يومين . ولو أن مقدار الاستجابات التي تدل على الأصالة يبدأ في النقصان بعد نهاية التدريب بساعة . مما يشير إلى أن الاستمرار في الأصالة يرتهن بالاستمرار في تقديم التدعيم .

٤ ـ وينتقل أثر التعليم من قائمة أو مادة معينة إلى القوائم أو المواد الأخرى ، وبناء على هذا فإن تعليم الأصالة في داخل المعمل ، من شأنه أن يؤدي إلى زيادة خارجه ، وتعليمها على مادة معينة يؤدي الى انتقال أثر هذا التعليم على مادة غيرها .

٥ ـ ومما يساعد على نمو رصيد كبير من استجابات الأصالة وتزايدها القيام بتهنئة الشخص على الفكرة الجديدة التي ينتجها .

٦ ـ كذلك الاستخدام العملي لهذه الفكرة يحرز من الأصالة ويزيد من تواترها .

٧ ـ وأن يعرف الشخص بين الحين والآخر ، بأن استجاباته طريفة ، ومناسبة ، ونادرة .

٨ ـ وآثار التدريب والتعليم لا تؤدي إلى زيادة في أفكار الأصالة في الأوقات ، والأماكن المختلفة ، بل وتؤدي أيضاً إلى تغير في عدد من سمات الشخصية . فتزداد الثقة بالنفس ، والمبادأة ، والقدرة على القيادة .

٩ ـ لكن الإلحاح في طلب إعطاء استجابات متكررة على نفس المثير اللفظي يؤدي أحياناً إلى اضطراب في سلوك بعض الأشخاص ، فهم يكتشفون تدريجياً بأن هذا العمل شاق ومحبط . ومن المعتقد أن نفس هذا السبب يقوم بتدعيم إضافي للأصالة ، لسبب الأثر الصدمي الذي يثيره تعقد الموقف . واذا أمكن الانتقال بهذه النتيجة إلى مواقف الإبداع الخارجية الطبيعية ، فإنه يمكن القول بأن الصعوبة التي يجدها المبدع في عمله تخلق في حد ذاتها تدعيماً ذاتياً له ، فينجذب لمواصلة أعماله وإنجاز المزيد منها .

١٠ ـ الأفكار الأولى والتداعيات المبكرة التي يتفتق عنها الذهن نادراً ما تكون أصيلة بالمعنى الدقيق ، فهي تكون غالباً شائعة بين الأفراد . ولا تظهر الأفكار الأصيلة الجيدة إلا في المجموعة الأخيرة من الأفكار . أي أن التشجيع على « الكم » يؤدي الى زيادة في « الكيف » واذا أمكن أن نستخلص من هذه النتيجة نصيحة توجه لمن تشغلهم الرغبة في الأصالة والابتكار فإننا نقول بأن الرحلة طويلة . . ولا قوام لها الا العمل والاستمرار ، والممارسة . لكن كثيراً ما يكون اشتغال المفكرين لسوء الحظ ـ بالابتكار والأصالة من أكثر العوامل المعطلة للنمو ، ولقدرات الابتكار والأصالة ذاتها . فهذا الاشتغال يؤدي إلى تخليهم طوعاً عن عادات الممارسة العقلية والفعلية للعمل التي وإن كانت لا تعني الأصالة ، فإنها من أكثر الطرق ضماناً للوصول اليها

●●●

المحاولة الثانيــــة :

أما الطريقة الثانية في قائمة تدريب القدرات الإبداعية فتعتمد على التشجيع على الربط ، أو التأليف بين أشياء متعارضة ومتنافرة . وفي هذه الحالة توصف الفكرة الإبداعية بأنها قدرة على وضع تكوين أو تركيب جديد بين أشياء وعناصر توجد جميعها في عالم الخبرة العقلية (انظر المراجع ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) .

فمنذ القرن الســابع عشر سادت مفاهيم الترابطية في أوربا كاتجاه يحاول صياغة قضايا السلوك ، وفق إطار ترابطي تتفق قوانينه مع قوانين الترابط الأساسية . وقد أمكن بفضل هذا الإطار النظر للإبداع على أنه قدرة على وضع صياغات جديدة ، « وتأليف » بين أفكار قديمة ، أو صياغة عناصر الخبرة السابقة صياغة يُشهد لها بالجدة . ويكون التفكير أثناء الإبداع عملية من التنبه المتكرر للتأليف بين عناصر العقل وتركيباته المختلفة . وتستمر هذه العملية حتى الوصول إما إلى تركيب جديد وصحيح يتكشف للمفكر في لحظة من لحظات المحاولة والخطأ ، أو أن تنتهي بالفشل . وعلى هذا يمكن تصور الإبداع تصوراً واقعياً بصفته نشاطا يتوقف ظهوره على وجود ثروة من الأفكار المكتسبة من خلال الخبرة ، يصوغها المفكر صياغة جديدة ، أو يضعها في تركيب جديد . وبالطبع فإنه بدون تلك العناصر الأولية لا يستطيع المفكر أن يصوغ عملياته الإبداعية تماماً ، كالحائك لا يستطيع أن ينسج الثوب ، وفق تصور معين دون أن تكون المادة الخام (وهي خيوط النسيج) معدة من قبل . فالعالم والفنان ـ فيما يرى « نيلر » ـ كلاهما سواء بزاوية ما . فكما يحول الفنان خبرته المكتسبة إلى رواية أو مسرحية ، فإن العالم يحول خبرته بالبيانات والوقائع التي اكتسبها إلى صياغة نظرية جديدة . كلاهما إذن يعيد المعلومات أو الخبرة التي اكتسبها والقائمة لديه بالفعل إلى نمط أو شكل جديد . وبالطبع فقد تكون تلك المعلومات أو الخبرات القائمة من تحصيلهم الخاص ، أو من تحصيل غيرهم .

هذا هو المبدأ أو المبادىء التي تقوم عليها التفسيرات الترابطية للإبداع . وقد اتخذ عدد من الباحثين هذه المبادىء لكي يقيموا عليها نواة محاولاتهم في تدريب القدرة الإبداعية ، بالتشجيع على إثارة الدافع نحو الربط بين العناصر المتعارضة ، أو التي تبدو متعارضة . ومن أهم المحاولات في ذلك(*) تلك التي تبناها « ميدنيك » Mednick .

ولا يختلف التصور الذي وضعه « ميدنيك » للعملية الإبداعية عن التصور الذي تبناه الترابطيون ، فيما عدا تنبهه لفكرة الفروق الفردية في هذه القدرة . فهو يشير في أكثر من موقع بأن الأشخاص يختلفون عن بعضهم البعض في نشاط هذه القدرة . فالبعض تزداد لديه القدرة على وضع حل ووضع صيغ تفسر الغموض ، ويكون قادراً أسرع من غيره على تقديم ترابطات ملائمة ، وغير متوقعة وغير شائعة ، وهادفة . وهذا هو عين الحقيقتين : أن تكون لديهم القدرة على

(*) وللإلمام بالتفسيرات الترابطية وتدعيم الإبداع من خلالها انظر في ذلك دراسات ميدنيك وبحوثه . انظر مثلا :

(٢٣) Mednick, S. A., The Associative Basis of The Creative Process, Psychol. Rev., 1962, 69, 220 — 232.

(٢٤) Mednick, S. A., The remote Associates Test, Jour. of Creative Beh., 2,3, 1968, (pp. 213 — 214).

(٢٥) Ray, W. S. The Experimental Psychology of Original Thinking, New York: Macmillan, 1970.

خاصة أبحاث المقالات المفرقة في الجزء الثاني من الكتاب حيث يلتقي المؤلف ما يقرب من خمسة عشر مقالا وبحثا بأقلام أصحابها الأصليين في موضوعات متفرقة في علم النفس الإبداعي .

القيام بالترابط السريع وأن يكونوا أيضاً قادرين على تقديم هذه الترابطات بصورة بها قدر كبير من التحرر من تأثير العادات الشائعة . والنقطة الأخيرة هي التي يوليها « ميدنيك » اهتمامه الخاص . فكل شخص يستطيع أن يعبر عما تثيره في ذهنه أي كلمة محايدة (أي ليست مترابطة بعناصر سابقة من خبرته) ، وعندما يعبر عما تثيره لديه هذه الكلمة فهو يقوم في الحقيقة بعملية ربط بين عناصر الخبرة الواقعية ، غير أن الفروق بين الأشخاص كبيرة في كيفية هذا الربط ، وفي نوع الاستجابة التي قدمها كل منهم . فالغالبية العظمى تكون استجاباتهم شائعة ، وغير قادرة على التحرر من سلطان العادة وقسرها . وهناك من يصلون باستجاباتهم إلى مستوى من التعقيد والتركيب والمهارة . وفي هذا النوع بالذات تلتقي عناصر الخبرة الموضوعية بعناصر الخبرة الذاتية من شعور أو وجدان ، أو بناء فكري ذي خصائص معينة ; وتكون النتيجة الأساسية لهذا الالتقاء إبداعياً كأكثر ما تكون الأعمال الإبداعية مهارة وذكاء .

وترتكز الطريقة التي استخدمها « ميدنيك » على دعامتين :

الأولى : التوصل الى الاستجابات النادرة التي تصدر عن الأشخاص في مواقف عادية من التداعي الحر لكلمات مستقلة .

الثانية : حث مجموعة أخرى من الأشخاص (الذين نريد تدعيم وتدريب قدراتهم الإبداعية) على الرجوع بتلك الاستجابة النادرة الى التنبيهات الأصلية التي أثارتها . . وتتحدد الفروق بين الأفراد في عدد أو مقدار الحلول الصحيحة (وهي عدد مرات التوصل الى التنبيهات الأصلية) التي يتوصل لها كل منهم . ونذكر فيما يلي شرحاً مفصلاً للطريقتين معاً

تثار القدرة الابداعية بأن تطلب من مجموعة من الأشخاص (وليكونوا مائة) أن يذكروا بأسرع ما يمكن الكلمة (أو الكلمات) التي تطرأ على الذهن عند سماع منبه أو لفظ معين مثل : (نار ـ سكر ـ ليل ـ . . الخ) . ويعتبر هذا موقفاً عادياً من مواقف التداعي الحر . ويتم بعد ذلك إحصاء استجابات جميع الأفراد على كل منبه على حدة . ومن خلال ذلك يتم الكشف عن أكثر تلك الاستجابات ندرة (بالمعنى الإحصائي) . ومن بين هذه الاستجابات نختار أكثر ثلاث استجابات ندرة على كل منبه . لنفرض مثلاً أن كلمة التنبيه كانت « سكر » فإن التداعيات المختلفة للأفراد قد تكون كثيرة ومتداخلة أي تشيع لدى عدد منهم الإجابة باستجابات متشابهة ولتكن « حلو » أو « ناعم » . وهذه الاستجابات الشائعة تكون أقل الاستجابات أصالة لأنها من أكثرها ارتباطاً بكلمة « السكر » بحكم العادة . لكن الاستجابة بكلمة « قالب » أو « نقود » أو « جاتوه » قد لا تكون من الاستجابات الشائعة أي أنها نادرة وأصيلة وفق التعريف الموضوع للأصالة في هذه الأحوال . ويقود التوصل إلى أكثر ثلاث كلمات ندرة على كل منبه إلى المرحلة الثانية . إذ توضع بعد ذلك الكلمات الثلاث النادرة في الاستجابة على كل منبه في قائمة اختبار جديدة . وتعرض القائمة الجديدة من جديد على عدد آخر من الأشخاص ، ويُشرح لهم الأساس الذي تم التوصل من خلاله إلى هذه الاستجابات ، ثم يطلب منهم بعد ذلك أن يرجعوا بهذه الاستجابات إلى أصلها بتخمين أصل كلمة التنبيه الأولى التي أثارت تلك الاستجابات . وتبين تجارب « ميدنيك » أن القيام بهذا الإجراء يؤدي إلى زيادة في الأفكار الإبداعية على الاختبارات من نوع آخر بعد ذلك . كما وجد أن المهارة في الرجوع بالاستجابات إلى أصلها ـ أي سرعة الإجابة على بنود

الاختبارات في الوحدة الزمنية المقررة - يرتبط ارتباطاً مرتفعاً بزيادة القدرة الابتكارية، والمهارة في إجراء البحوث العلمية منهجاً أو نظرية. وتبين له فضلاً عن هذا عدداً آخر من النتائج الطريفة نجملها فيما يأتي:

١ - التدريب بهذه الطريقة يعمل على زيادة الاستجابات الإبداعية في المواقف أو الاختبارات الجديدة. وهذه النتيجة ذات أهمية خاصة من حيث إنها تبين لنا أن تدريب القدرة الإبداعية في أي موقف ينتقل تأثيره إلى المواقف الأخرى، ولا يقتصر على جانب ضيق.

٢ - أما لماذا يحدث ذلك أي انتقال أثر التدريب؟ فإن الشخص عندما يتعلم بالهدف الذي يريد الوصول إليه عند انشغاله بحل المشكلة المواجهة، فإن عناصر الهدف وهي الرغبة في تحقيق إجابة ملائمة وجديدة، تصبح منها يضاف للعناصر الموجودة، أي أنها تقوم بمثابة الدافع الذي يؤثر بالتالي في خلق وابتكار تركيبات جديدة ملائمة. ويمكن أن يقال أيضاً بأن التدريب على هذا النوع من التمارين يخلق لدى الشخص اتجاهاً عقلياً نحو الجدة والأصالة، ويقوم هذا الاتجاه بدور الدافع لتحسين الأداء في المواد والمواقف التالية.

٣ - قد يعجز بعض الأشخاص عن الرجوع بالاستجابات إلى منبهاتها الأصلية، أو أن يصل إلى تركيبات خاطئة. ولا شك في أن وضع تفسير ملائم لذلك من شأنه أن يلقي الضوء قوياً على أحد أسباب الفشل في الإبداع لدى البعض. ومن أحد التفسيرات لذلك أن بعض الأشخاص تتكون لديه مجموعة من الأفكار المترابطة ترابطاً قوياً وظيفياً بموضوعات تخصصه، وأن يكون قد اعتاد على تقبلها وكأنها نظام ثابت متماسك من العلاقات. ويخلق هذا حالة من التثبت العقلي، مما يجعل الشخص عاجزاً عن التحول إلى عناصر جديدة ومبتكرة.

وتفسر لنا هذه النتيجة كثيراً من الملاحظات التي تشيع في عالم الابداع. فهي تفسر لنا مثلاً لماذا تشيع القدرة على الأصالة والإبداع بين الأشخاص الذين لم يعملوا وقتاً طويلاً في ميدان التخصص. فأكثر المبدعين في جميع المجالات هم من بين صغار الشباب العاملين حديثاً في مجال التخصص. والسبب في هذا واضح وفق النتيجة السابقة فإن من أخطر المخاطر عصفاً بالفكر الإبداعي أن نحيط تصوراتنا عن الأشياء بمجموعة من العادات المتصلبة الثابتة.

وتقدم لنا هذه النتيجة من ناحية أخرى تبريراً معقولاً لسياسة حكيمة تشيع بين العلماء والمفكرين قوامها الحذر من التعميم، أو إعطاء حقائق ميسرة، وإلباسها ثوب الحتمية والجزم. إذ من المؤكد أن وضع تصورات من هذا النوع سيربط الظواهر بعادات وأفكار ثابتة، فتقيد نمو المعرفة عشرات السنين، فضلاً عن ذلك العبء الذي سيضاف للفكر البشري عندما يتبدد الجزء الأكبر من طاقته في محاربة الأفكار الخاطئة قبل أن ينتقل الى البناء والإبداع.

٤ - الأفكار الأولى التي تصدر عن الفكر الإبداعي تكون عادة من أكثر الأفكار ارتباطاً بما هو شائع أو عادي. وهي بهذا المعنى تكون بعيدة عن الأصالة والإبداع. ويحتاج المفكر لوقت طويل لكي ينتقل أداؤه إلى مستوى أفضل من حيث الأصالة والابتكار.

ولعلنا نذكر أن هذه النتيجة قد صادفناها في بحوث النوع الأول من تدريب الأصالة كما تزعمها «مالتزمان».

وتسمح هذه النتيجة بالقول بأن التشجيع على الفكر الإبداعي دون تقييم ، أو اهتمام بالكيف ـ على الأقل في البداية ـ من أفضل الطرق لتشجيع الإبداع والمبدعين . وقد أحس أحد الكتاب الألمان بهذه الحقيقة منذ عشرات الأعوام فنصح مجموعة من الأشخاص طلبوا منه أن يصف لهم طريقة لممارسة الإبداع في مقال بعنوان « فن التحول إلى كاتب أصيل في ثلاثة أيام » .

« وهاكم أيها الأصدقاء تطبيقاً عملياً لقاعدة اقترحها . تناولوا بعضاً من الأوراق البيضاء الفارغة ، وابدأوا في أن تسجلوا عليها كل ما يَعِنّ لكم »

« خلال تلك الأيام الثلاثة . اكتبوا من غير تصنع أو نفاق أو رياء . اكتبوا »
« آراءكم في أنفسكم ، وفي زوجاتكم ، وفي الحرب التركية ، وفي « جيته »
وفي الاعتقالات السياسية ، وفي رؤسائكم ، وستملككم الدهشة بعد انقضاء
تلك الأيام الثلاثة ، من كثرة ما قد أنجزتم من أفكار . ذلكم هو فن
« التحول إلى كاتب أصيل في أيام ثلاثة » .

وربما يكون في هذه النصيحة شيء من المبالغة . غير أن المبدأ نفسه جدير بالاعتبار والقارئ اليقظ يستطيع أن يربطه بكل يسر بالحقائق المعززة بالبحث السيكلوجي .

ويبدو لنا أن هذه النتيجة الرابعة (من نتائج التدريب على تكوين ترابطات تبعد عن العادة والشيوع) من النتائج المثيرة في البحث السيكلوجي . بل إننا سنرى أن الطريقة الثالثة في تدريب القدرة على الإبداع ـ كما سنعرض لها في السطور القادمة تكتسب مغزاها الأساسي بالاعتماد على مبدأ تعليق الحكم ، وعدم التقييم ، والتشجيع على الكم أكثر من الكيف . وسنرى الآن إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا المبدأ مفيداً من الناحية النظرية والتطبيقية .

المحاولة الثالثـــــــة :

سأنتقل الآن إلى طريقة أخرى في تدريب الإبداع . وهي تقوم على أسس ـ ولو أنها غير مستمدة من البحث السيكلوجي ـ إلا أنها قد لقيت تدعيمها الأساسي بعد ذلك على يد السيكلوجيين . وسيتبين لنا من هذه الطريقة أن المبادىء التي تحكم التطور بالقدرة الإبداعية أو تنميتها تتعدد بتعدد المبادىء والنتائج في بحوث الإبداع على وجه العموم .

من المبادىء الأساسية في بحوث الإبداع ، أنه لا ينمو في ظروف مثبِّطة . ولا أعني بذلك الإشارة إلى الظروف الاجتماعية أو العامة ، بل أعني المواقف الاجتماعية المحدودة . فوجود شخص في جماعة من الأصدقاء أو الزملاء ، أو الإخوة ، أو الأساتذة قد يكون منشطاً لإمكانيات الإنسان وقدراته الإبداعية ، كما قد يكون على العكس حجر عثرة في طريق انطلاق الطاقة وتحررها . ويتوقف اتجاه النتيجة على خصائص تلك الجماعة وبنائها . فالجماعة التسلطية التي تركز على المركز الخارجي للأشخاص أكثر من تركيزها على نمو الفكرة تعطل التعبير الإبداعي لدى أفرادها . قس على

ذلك الجماعة التي تكثر من النقد ، والتقييم والجماعة التي لا تتجانس فيها المراكز ، والهيبة ، والقيمة الاجتماعية لكل فرد فيها . . وهكذا . لكن الجماعة التي تتسامح مع الأخطاء وتشجع على الاختلاف ، ولا تكثر من النقد ، وتأخذ موقفاً بنائياً ، تشجيعياً لأفكار أفرادها تكون على العكس من أكثر العوامل دفعاً وتشجيعاً للإبداع .

وقد تنبه لهذه الحقيقة كثير من الباحثين فاتخذوا منها مبدأ لوضع عدد من الأساليب في تدريب وتنشيط الإبداع . ومن أهم تلك الأساليب أسلوب القصف الذهني brainstorming أو ما يمكن أن نطلق عليه بأسلوب التوليد الفكري في مواقف من التفاعل الاجتماعي غير المثبطة (٢٦-٢٧).

ابتكر اليكس اوسبورن A. Osborn(٢٨) هذا الأسلوب . ولم يكن أوسبورن عالماً نفسياً ، لكنه كان من أحد العاملين بشئون الإعلان والدعاية . لهذا فهو لم يهتم بصياغة الأسس النظرية التي أقام عليها طريقته ، وهو الأمر الذي تكفل به بعد ذلك عدد آخر من الباحثين السيكلوجيين . وقد وضع « أوسبورن » أهم كتبه بعد ذلك بعنوان « الخيال في مجال التطبيق »*. وقد حاول في هذا الكتاب أن يبين أن طريقته هذه تصلح للتطبيق في كثير من مجالات الحياة العملية ، والادارية والصناعية ، أي في كل مجال يحتاج لقدر من إثارة الفكر الابداعي . وقد كان « أوسبورن » بهذا التصور من القلائل اللذين خرجوا بالإبداع في مجال الفن أو الأدب أو العلوم بالشكل التقليدي ـ إلى مجالات الحياة المختلفة . إن الابداع ـ بهذا التصور ـ نشاط عقلي يتجه الفكر بمقتضاه لوضع تصورات أو أفكار جديدة ، وملائمة لمواجهة مشكلات مستعصية على الحل ، أو كانت تبدو كذلك على أقل تقدير . وبهذا المعنى تصبح جوانب الحياة المختلفة ، من : أدب أو فن أو إعلام ، أو علم ، أو اختراع أو دعاية لسلعة معينة ، أو ابتكار خطة لحل مشكلة اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو لاكتشاف طريقة ملائمة في التعامل مع الآخرين . . كلها وغيرها تحتاج لأن يكون الشخص مبدعاً وقادراً على الانتقال من أسر الحلول الثابتة إلى الحلول الخلاقة .

وأسلوب التوليد الفكري وضع أساسا بقصد إثارة القدرة الابداعية . ومنذ أن وضعه « أوسبورن » أثبت نجاحه في كثير من المواقف السابقة التي تحتاج لإثارة الحلول ، وابتكار الأفكار . لهذا نجد « أوسبورن » يوصي باستخدام هذا الاجراء في أي موقف يحتاج لثروة من الأفكار للمساعدة في حل المشكلات ويذكر « أوسبورن » في تقارير تالية أن كثيرا من الشركات الأمريكية قد بدأت تتبنى هذا الأسلوب بعد أن أثبت فاعليته (انظر المرجع في حاشية ٢٧ صفحة ١٢٧) . والسؤال الآن ما هو المقصود بالتوليد الفكري ؟

الخاصية الرئيسية لأسلوب التوليد الفكري أن تنطلق أفكار الأفراد في أي مجموعة دون تقييم ما أثناء عملية النقاش (أو جلسة التوليد) . وذلك لأن انتقاد الأفكار ، أو الإسراف في تقييمها خاصة عند بداية ظهورها قد يؤديان

(٢٦) للاطلاع على تكنيك التوليد الفكري Brainstorming واهم تطبيقاته انظر :

Osborn, A., Applied Imagination, New York: Scribner, 1957.

وهو الكتاب الرئيسي في هذا الموضوع . انظر ايضا بعض التطورات التي حدثت على هذا الأسلوب في :

(٢٧) Osborn, A. F. Developments in Creative Education.

(٢٨) Parnes, S. J., Can Creativity be Increased.

* Applied Imagination, (ref. no. 26).

إلى خوف الشخص ، أو إلى اهتمامه بالكيف أكثر من الكم فيبطيء تفكيره ، وتنخفض بالتالي نسبة الأفكار المبدعة لديه . إن الفكرة الوليدة هي وليدة بحق ، أي ينطبق عليها كل ما في المولود الجديد من خصائص . فهي تكون ضعيفة ، غير متماسكة ، وشواهدها أيضا ضعيفة . لهذا فمن السهل أن نتصور أن تؤدي المواجهة العنيفة الناقدة لها في البداية الى احتضارها قبل أن تشب .

وقد يتساءل القاريء وما البأس من احتضارها إن كانت لا تقوى على مواجهة النقد ؟ . . . من المؤسف ان نقول بأن هذا الاعتراض اعتراض فلسفي إلى حد كبير . فالوقائع المتجمعة من خلال البحث السيكلوجي ، فضلا عن الشواهد التي تتيحها لنا السير الذاتية للعلماء تبين لنا أن كثيرا من أفكارهم العميقة قد بدأت من شواهد ، أو ظواهر كانت تبدو للبعض تافهة ، أو لاتستحق الالتفات . وقد قال « تيوبالد سميث » ـ وهو من علماء البكتريا: إن العناية التي توجهها الى الأمور الصغيرة التي تبدو تافهة وسقيمة ومتعبة جدا ، هي التي تقرر النتيجة » . وكتب ابن « تشارلس داروين » عن أبيه :

« كثير من الناس عندما تصادفهم نقطة بادية التفاهة ولا صلة لها بما بين »
« أيديهم من الأعمال ، يمرون عليها دون أن يحسوا بها تقريبا ، ولا يقدمون »
« لها إلا تفسيرا جزئيا ليس في الواقع تفسيرا على الإطلاق . وقد كانت هذه »
« بعينها الأمور التي يقتنصها رأي داروين ـ ليبدأ منها » .

والتنبه لهذا المبدأ لا تقتصر فائدته على التطبيق في الجلسات الجماعية ، التي يتبادل فيها أعضاء الجماعة المشورة والرأي في موضوع أو مشكلة ، بل إن له قيمته أيضا على المستوى الفردي . فكثير من الأفراد يكفون أنفسهم بأنفسهم . وفي حالات كثيرة قد يكون طموح الشخص نحو الأصالة من أهم العوامل التي تكف قدرته على الأصالة . ذلك لأن مجرد تقييم الفرد لأفكاره منذ بدايتها ـ ودون أن يعطيها فرصة الاختمار وإسرافه في نقد ذاته ، وإسرافه في البحث عن الجديد أثناء العملية الإبداعية ، نقول إن مجرد شيوع هذه الأشياء في سلوك الفرد سيعطل من تلقائيته . دع فكرك اذن ينساب صحيحا أو خاطئا ، وأجل عملية الحكم ، والتقييم لأصالة أفكارك لموقف آخر .

ويضع « أوسبورن » ومن بعده « بارنز » Parnes أربعة شروط وقواعد تحكم نجاح جلسات التوليد الفكري الجماعي وهي :

١ ـ ان يمتنع أي عضو عن نقد أي فكرة امتناعا تاما اثناء الجلسة .
٢ ـ أي محاولة للانطلاق يجب تشجيعها والترحيب بها .
٣ ـ ليس من المهم « كيفية » الأفكار ، المهم أساسا « كم » الأفكار .
٤ ـ أي محاولة لتنمية فكرة شخص ينبغي تقبلها ، أو إضافة عناصر عليها أو ربطها بغيرها من الأفكار .

ومن الطريف أن النتائج تبين أنه بالرغم من التركيز على كمية الأفكار ، فإنه تبين أن جلسات التوليد الفكري بمقارنتها بجلسات اجتماعية عادية تؤدي الى ثروة كبيرة في الكم والكيف معا . بل ان بعض البحوث التي جاءت

لأساليب مماثلة للتوليد الفكري ، لكن التركيز فيها كان على الكيف ، قد فوجئت بنتائج عكسية اذ لم تزد فيها كمية الأفكار ولا كيفها اي زيادة تذكر . وعلى أية حال فان في هذه النتيجة تضيف تأكيدا اضافيا لحقيقة شاعت في عرضنا لمبادىء تدريب القدرة الابداعية في هذا الفصل وهي ان الكم يقود الى تحسن في الكيف وليس العكس .

ولكي تتحقق جلسات التوليد الفكري بالشكل الذي يتكلم عنه « أوسبورن » نجد أن هناك كثيرا من الشروط التي ينبغي التنبه لها . فمثلا عادة ما يفتتح رئيس الجلسة بعرض المشكلة ، وبعد العرض يختمه بهذه العبارة :

« والآن تذكروا اننا نريد كثيرا من الأفكار . وكلما كانت الأفكار غريبة .

« وغير واقعية كان هذا افضل . حاذروا من أن ينتقد أحدكم فكرة » .

« شخص آخر أو أن يقوم بتقييمها » .

أما اذا كان بعض اعضاء الجماعة من النوع الذي لا يستطيع ان يقاوم ميله للنقد وتقييم الأفكار ، فعادة ما كان يُطلب منه بلباقة الخروج من الجلسة ، وعدم حضور الجلسات الأخرى . وتتجه الجماعة بعد ذلك للعمل : فكرة تتلوها فكرة ، وفكرة تثور من فكرة ، بعبارة اخرى عقول يقدح بعضها البعض في حركة دائمة . ولكي تحقق الجلسة مزيدا من الفاعلية فانه يمكن توفير عدد من الشروط الخاصة بأعضاء الجماعة ، أو طريقة جلوسهم . فتجانس الجماعة وتقارب خبراتهم ليس شرطا لنجاح الجلسة ، بقدر النجاح الذي يمكن ان يتحقق من خلال تأجيل الحكم والتقييم . أما بالنسبة لطريقة جلوس الأعضاء ، فان أفضل طريقة هي ان يجلسوا في شبه دائرة ، هذا يخلق جوا بعيدا عن الرسمية والتكلف . وينصح بعض الباحثين بالتماس احد المقاعد بحيث يظل احد الأعضاء واقفا ، أو جالسا على المكتب ، او متكئا على اي شيء . فقد لوحظ ان هذا الاجراء يساعد على اثارة جو غير رسمي ، ومتقبل ، ومتسامح ، وذلك لأنه يعمل تلقائيا على تغيير ترتيب الجلسة عندما يقوم احد الأعضاء من مكانه لكي يجلس الشخص الواقف مكانه وهكذا دواليك . وبالرغم من انني لا ارى هذا شرطا ضروريا ، فإن الهدف من وراء هذه الطريقة في الجلوس ضروري ، ويمكن تحقيقه بوسائل مختلفة .

والحقيقة أن « أوسبورن » وقد كان مهتما بشئون الاعلام والدعاية لم يفلح فيما اشرنا في وضع الأسس العلمية لهذا الأسلوب . وقد جاء باحث آخر هو « سيدني بارنز » S. Parnes من بعده فحاول ان يضع تلك الأسس ، وان يصوغها صياغة ساعدت على وضوح بنائها ، وانتظام منطقها السيكلوجي . وقد صدر « لبارنز » سنة ١٩٦٢ مقال بعنوان « هل تفهم حقيقة ما هو التوليد الفكري »[٢٩] وقد بين في هذا المقال ان التوليد الفكري ما هو الا جزء من عملية سيكلوجية شاملة هي عملية مواجهة المشكلات المستعصية بحلول ابداعية . وبهذا يكون التوليد الفكري عنصرا قائما بذاته عند اي محاولة لاستكشاف حل معين سواء حاولنا اثارته عمدا او لا . ففي اي محاولة للابداع يكون من المطلوب دائما تأجيل الحكم والنقد الذاتي في صالح التلقائية والبناء . وبعد هذه الحقيقة التي اكتشفها « بارنز » امكن تطبيق التوليد الفكري على الأفراد بنفس القدر الذي أمكن تطبيقه به على الجماعات . وتعود هذه الحقيقة الى حقيقة اخرى في

(٢٩) Parnes, S. J., Do You really Understand Brainstorming.

مجال السلوك الفردي . . . وهي ان يقوم الفرد - بينه وبين نفسه - باثارة التوليد الفكري عمدا بأن يؤجل الحكم ، والتقييم ، وأن يسمح لأفكاره أن تنمو فكرة وراء الأخرى . . وفكرة تحرك الأخرى بتلقائية ، وبقصد غير متصنع[٣٠] .

استنتاجات عامة وخلاصة :

ينقسم هذا المقال إلى ثلاثة أقسام ، يقدم القسم الأول منها شرحا لاستخدام الأسلوب العلمي في دراسة الإبداع وتحليله ، مع توضيح المسلمات الرئيسية لهذه الدراسة . وقد وضح من خلال هذا الجزء أن أكبر عقبة واجهت التطور العلمي في دراسة العمليات العقلية العليا بما فيها الإبداع كانت بسبب سيادة افكار فلسفية خاطئة ، فضلا عن بعض الأراء السيكلولوجية شبه العلمية كما تبنتها مدرسة التحليل النفسي الفرويدي . ومن أوضح ما خلفته تلك الأراء أخطاء منها : أن الدراسة العلمية للابداع أمر متعذر ، وأن المبدع يختلف في طبيعته عن غيره من البشر ، وأن الإبداع والأصالة يرتبطان بالفن والأدب فحسب ، وأنه من المتعذر تنمية الإبداع واثارته بالقصد .

وقد عرضنا للمسلمات العلمية التي تبين الخطأ في مثل هذه التصورات السابقة . وتقوم المسلمة العلمية الأولى على اساس النظر للابداع بصفته شكلا من أشكال النشاط العقلي يتجه الشخص بمقتضاه نحو الوصول الى اشكال جديدة من التفكير سواء كانت علما ، أو فنا ، أو أدبا . وهذا التعريف للابداع على بساطته هو من اكثر جوانب الاعتراض والجدل في هذا الموضوع .

والمسلمة الثانية التي عرضنا لها تتمثل في النظرة الى النشاط الابداعي وفق قانون الفروق الفردية . وقد قادنا هذا الى الحديث عن مقاييس الابداع التي توضع بهدف تحديد تلك الفروق ، وبينا من خلال عرض مفصل - نسبيا - طبيعة هذه المقاييس ، وكيفية تكوينها ، وشروط اعدادها ، وبعض الأمثلة الشارحة لها . وقد أولينا اهتمامنا بشكل خاص لمسألة على غاية من الأهمية بالنسبة لمقاييس الابداع ، وتتعلق بالصدق أي الدلائل العملية على وجود تطابق بين مفهوم الابداع كما تقيسه تلك المقاييس وواقع الظاهرة . وفي عرضنا لتلك المحاولات أوضحنا ان اسلوب القياس - بالرغم من انه مازال في بدايته - يعتبر حتى الان من احكم الوسائل تقييما للابداع بكل تعقيداته ، وأكثرها اقتصادا للجهد ، وبعدا عن الذاتية ، وقدرة على التنبؤ بالظاهرة ، وتحديد شروطها الأساسية .

أما القسم الثاني من المقال فيعرض نتائج استخدام المنهج العلمي في دراسة الابداع خاصة فيما يتعلق بتحليل عملية الابداع . ويبين هذا القسم ان من السهل ان نلاحظ وجود اختلافات في الصورة التي يحملها الناس عن المبدع او عن عمله . بعضهم يركز على كمية الانتاج ، وسيولة الافكار وبعضهم يركز على تنوع الأعمال والانتاج ، والبعض الثالث قد تثيره قيمة عمل واحد للمبدع بين طائفة من الأعمال الأخرى ، وبعضهم قد تثيره قدرة المبدع على ادراك

(٣٠) Mason, J. G., Suggestions for Brainstorming Technical and research Problems.
Parnes, S. J., The Creative Problem - Solving Course and Institute at the U. of Buffalo.
Parnes, S. J., & Harding, H. F. A Source Book for Creative Thinking, New York: Scribner, 1962.
Bahariell, F., Freud Debts to Literature, In Psychoanalysis. and The Future: New York: National Psychological Association for Psychoanalysis, 1957.

الثغرات ، والحساسية المرهفة .. وهكذا . اما موقف عالم النفس من هذه الصورة المختلفة فهو موقف منهجي ، يقوم على استقصاء مختلف الآراء ، وتحليلها وقياسها ثم التوصل بعد ذلك من خلال منهج التحليل العاملي الى العوامل الرئيسية التي تنتظم العملية الابداعية بتنوعاتها المختلفة . وقد امكن بفضل هذا المنهج التثبت من وجود عوامل اساسية منها : الطلاقة او السيولة ، الحساسية للمشكلات ، المرونة العقلية ، الأصالة والجدة ، الاحتفاظ بالاتجاه ، ثم أخيرا القدرة على تكوين ترابطات او ادراك علاقات جديدة لم تكن موجودة من قبل . ويستخلص من هذا القسم انه بالرغم من ان كثيرا من تلك الاوجه تتعلق بميدان الابداع في الأدب والعلم ، فان هناك كثيرا من المجالات تحتاج لجهود خاصة لاستكشاف عواملها . فمثلا هل يكون وزن تلك العوامل في الادب او العلم كوزنها في مجال التمثيل المسرحي مثلا ، وهل يمكن اكتشاف عوامل تساعد على الكفاءة الابداعية في مجال التمثيل او التصوير المسرحي ؟ ان الاجابة على أيّة حال بالإيجاب .. ونشير الى ان الطريق لا يزال مفتوحا لكثير من الجهود .

أما القسم الثالث فيتعرض لقضية خلافية اخرى في دراسة الابداع وتتعلق بامكانية تدريبه وتعلمه . وقد عرضنا لثلاثة مجهودات حديثة لتدريب القدرة الابداعية والأصالة . أما المحاولة الأولى فتقوم على الحث على تكرار التداعي باعطاء استجابات متنوعة على منبه واحد . اما المحاولة الثانية فهي تعتمد على تكوين ترابطات وعلاقات بين منبهات متعارضة غير متشابهة ظاهريا . وتعتمد المحاولة الثالثة على اثارة التفكير الابداعي والتوليد الفكري من خلال مواقف من التفاعل الاجتماعي على شرط ان تكون تلك المواقف خالية من النقد او التقييم .

وتبين نتائج هذه المحاولات مجتمعة أن الابداع يمكن تعليمه مثله في ذلك مثل أي سلوك آخر وذلك من خلال التشجيع وزيادة الدافع لاعطاء أفكار مبتكرة ومتنوعة . ويستمر تأثير التعلم فترة محدودة يبدأ الابداع بعدها في التناقص . وينتقل اثر التعلم من قائمة او مادة معينة الى مواد جديدة . وتبين هذه الدراسات فضلا عن هذا بأن تدريب القدرة الابداعية يصحبه تغيير تلقائي في الشخصية بشكل عام ، وبالذات في سمات مثل الثقة بالنفس والمبادأة ، والقدرة على القيادة . ولعل اهم ما تبينه هذه النتائج على الاطلاق ان الافكار الأولى التي يتفتق عنها ذهن المبدع نادرا ما تكون مبتكرة بالمعنى الدقيق . ولا تظهر الأفكار المبتكرة والأصيلة الا بعد استمرار وممارسة طويلة في عملية التعلم مما يدل على ان التشجيع على « الكم » يؤدي الى زيادة في « الكيف » وليس العكس . اما ما الذي يؤدي الى زيادة الأفكار الابداعية ؟ فهنا ايضا نجد ان البحث التجريبي السيكولوجي يساهم في تحديد متغيرات نوعية يعود بعضها للشخص نفسه كخلوه من التصلب العقلي ، وبعضها يعود للبيئة فالابداع ينمو في ظروف مشجعة غير مثبطة خالية من الحكم والتقييم ، اما البعض الأخر فيعود لعمليات الابداع ذاتها . فالاستخدام العملي للفكرة الابداعية ، وصعوبة العمل ، ونجاح الشخص فيه كلها عوامل من شأنها أن تزيد من الدافع وانجاز المزيد من الفكر الإبداعي والأصالة .

***

ديناميات العبقرية

محمد أحمد سلامة
مدرس علم النفس
كلية التربية - جامعة طنطا وقطر

تكشف دراسة حياة عظماء البشر دائما عن أحداث غير عادية ، وعن صفات شخصية غريبة لديهم . ولقد كان للأطباء والباحثين في العلوم الانسانية وضع مميز باستمرار في دراسة مشكلة العبقرية ، وربما كان ذلك راجعا الى شيوع مشكلة « العبقرية والجنون » في النصف الأخير من القرن الماضي والثلث الأول من القرن الحالي ، ومتأخرا عن ذلك الى استخدام مفاهيم « فرويد » في التحليل النفسي في شرح دوافع النشاط الخلاق . .

وهكذا حاول الكثير من المؤلفين والباحثين ممن يستخدمون المصطلحات الطبية ارجاع العبقرية الى الجنون ، وتاريخ الحياة الى تاريخ المرض ، وهذا ما أدى الى الربط بين العبقرية والجنون . وان كانت الأبحاث التجريبية والتي بدأت مع جالتون« Galton » منذ القرن التاسع عشر قد أثبتت أن شيوع الجنون بين العباقرة أقل منه بين البشر العاديين ، الا أن الربط بين العبقرية والجنون مازال يتردد في كثير من الكتابات . ونستطيع أن ندرك سبب ذلك من معرفتنا بأن العبقري يتصف في أغلب الأحوال بكثير من خصائص الطفولة ، وأنه يميل الى الانطلاق ولايبالي كثيرا بالعادة الاجتماعية ، وهذا مايدفع من هم دون مستواه بكثير الى اتهامه بالجنون لقصورهم عن فهم عالمه الداخلي وأسلوب حكمه على الأمور .

ومن الممتع أن نذكر أن العباقرة يدركون مايقول به الأخرون عنهم ، وهذا ماتعبر عنه « لارا جيفرسون » Lara Jeferson بقولها : « لقد أصبحت في نظرهم . مجنونة ليس بسبب بعض العيوب في الخلق أو الانحرافات الداخلية » Some inner deformity » ولكن بسبب الرقابة أو الاشراف المتناهي العنف ، وبسبب محاولات اجبار الشيء

الذي هو أنا على التحول الى الشكل الذي يريدون [١] . ولكن العبقري دائما لا يأبه بذلك لأن طريقة يكون واضحا أمامه ولذا فهو يستمتع تماما بعالمه الداخلي ، ويقول أغلبهم عن ذلك : « I am enjoying my insanity » .

والواقع أن كل محاولات الشخص للتغيير وطرح الجديد غير المألوف في الفكر والانتاج ، ومحاولاته صناعة نفسه جيدا ، هو مايراه المجتمع مرضا ، وهذا مايتفق مع تعبير فرويد في أحد خطاباته من أنه « حالما يبدأ الشخص في السؤال عن معنى الحياة وقيمتها ، فانه يكون مريضا » [٢] .

وقد طبقت مشخصات التحليل النفسي على كل من ليوناردو دافنشي ، وتشهوفن وتولستوى ودستويفسكي والكثير من العباقرة الآخرين ، اذ بدلا من الدراسة الموضوعية لشخصية وابداعية هؤلاء المشاهير ، حل محلها تحليل العلاقات المرضية لشخصياتهم وتكويناتهم المزاجية في أعماقهم ، وأرجع الانتاج الى اللاشعور . وهكذا يلعب المحللون النفسيون الى أن أهم العوامل المحددة للاختيار والنجاح المهني هي الدوافع الفطرية في الانسان ، اذ تجد النزعات السادية اشباعا لها في بعض المهن مثل الجراحة والجزارة والتدريس أو الشرطة ، كما أن النزعات الجنسية تجد اشباعا لها في الأعمال الفنية المختلفة كما في حالة ليوناردو دافنشي « Leonardo da Vinci » ، وفي تمثيل بعض الأدوار الخاصة بالجنس الآخر . وفي الأعمال المبكرة لفرويد فان النشاط الابداعي كان يعتبر الطاقة المتجة لليبدو ، وهو الجهد العام لكل كائن حي ، مما أعطى تلاميذ فرويد امكانية طيبة لاستنتاج المبدأ العام لنمو العبقري وتكوين الشخصية الابداعية كمظاهر مختلفة لطاقة الليبدو ، بل ان بعضهم وخاصة من تلاميذه الكلاسيكيين ـ قد أرجع العبقرية الى الانحراف في النمو الجنسي . ولكن الدراسات الاحصائية في السنوات الأخيرة تدل على أن الأعصبة والأمراض النفسية الخطيرة توجد عند المشاهير من الناس بنسبة أقل كثيرا من تواجدها عند البشر العاديين . وفي نفس الوقت فان دور المكونات الوجدانية في التفكير الابتكاري الآن ليس مرفوضا ، ولكن ليست هناك معلومات كافية عنه . كما أن البعض مثل أدلر « Adler » قد نظر الى العبقرية على أنها تعويض عن نقص يعاني منه العبقري ، ولكن النقاط التالية في هذه الدراسة تدل على أن صفات العبقري في مختلف النواحي هي أعلى من المتوسط العام لهذه الصفات .

التصورات المعاصرة عن العبقرية :

ويثور سؤال هام عن الأمور التي يتوقف عليها تحقيق الجهد الابداعي : على الموهبة ؟ على الصفات النفسية ـ الارادية للشخص ، أم على التوارد « التتابع » العفوي للمواقف والأحداث ؟

ولقد حاول أستاذ علم النفس الفرنسي تولوز « Toloz » تقسيم شخصية « زولا » الى مكونات مستقلة ، وانتهى به البحث الى الكثير من المكونات والعناصر النفسية التي هي سمة أو صفات للكثير من الناس الذين لم يتمتعوا بعبقرية « زولا » . كذلك فان العديد من المحاولات للكشف عن صفات خاصة بالعباقرة لم تكلل بالنجاح . والرأي

---

(١) Jefferson, L.: These are my sisters. Tulsa, Vickers publishing Co., 1948. p.21.

(٢) Field, J., A Life of One's Own, pelican Books, N.Y., L. 1952. p.30.

الذي يرجع الى فلسفة أفلاطون والقائل بأن للعبقري نفسية « سيكلوجية » فريدة ، والذي كان اساس الدراسات الرومانسية الالمانية الشهيرة ، قد حلت محله وضعية أكثر انتشارا عن شخصية عادية للعبقري . كما ظهر التأكيد على العفوية أو الصدفة السعيدة كحتمية أساسية للابتكارية .

ان توارد القرائن أو تواتر الظروف الموائية أو اتفاق المواقف المناسبة هو مايميز العالم الناجح عن الشخص الحائر ، وقد عبر عن وجهة النظر هذه الكاتب وعالم الطبيعة الأمريكي الشهير ف . « هول Hall » . وبحسب رأيه فان لدى كل شخص جهدا عبقريا ، ولكن فقط في مجال واحد من مجالات العلم أو الفن ، والمهم أن يجد الشخص نفسه فيه ، والصدفة فقط هي التي يمكن أن تساعد على ذلك . هذا الى جانب تأكيد هوايتهيد « Whitehead » [3] على قدرة العبقري على الامساك بهذه الصدفة في حينها ، لأنها ـ سواء كانت في صورة حل سليم أو فكرة جديدة أو قدرة تعبيرية غير مطروقة من قبل ـ تأتي في صورة ومضات تذهب وتجيء ، لم تذهب ولاتجيء . ولعل هذا يتفق مع رأي جون ديوي « Dewy » في أن الفكرة الجميلة كالمرأة الجميلة تأتي وقتما تريد هي لا وقتما نريد نحن .

ولنا على هذا المدخل تحفظ يرجع الى سببين : الأول : أنه يوجد لدينا أساس قوي للقول بأنه فيما يتعلق بمبدأ « يجد نفسه » فان الشخص الموهوب لاتساعده فقط الصدفة ولكن أيضا الميل الايجابي الى مهنة معينة أو عمل معين . وثانيا : أن تاريخ حياة العظماء يقدم لنا أمثلة كثيرة على أن العبقرية يمكن ان تظهر او تربي او تتشكل حتى في أكثر الظروف الاجتماعية سوءا

وقد قدم مكتب التعليم في الولايات المتحدة الأمريكية (U. S. O. E.) في سنة ١٩٧٢ تعريفا للطفل الموهوب او العبقري بأنه « صاحب الأداء العالي أو الانجاز العالي في واحد أو أكثر من المجالات الآتية : [4]

١ ـ القدرة العقلية العامة .

٢ ـ قدرة أكاديمية متخصصة .

٣ ـ تفكير ابتكاري أو خلاق .

٤ ـ موهبة القيادة .

٥ ـ الفنون البصرية أو التمثيلية .

٦ ـ والقدرة النفس ـ حركية .

ويرى وارنر « Warner » أستاذ التعلم في جامعة واشنطون أن هذا التعريف يتميز على كل التعريفات السابقة عليه بأنه يؤكد على أهمية تقديم المساعدات للموهوبين لكي يصبحوا قادرين على تحقيق خدماتهم للذات وللمجتمع ، لأن التعريفات السابقة على ذلك كانت تولي اهتماما ضئيلا للحاجات النفسية للفرد والمجتمع . [5]

---

(٣) Whitehead, A.N., Rassel, B.: Principa Mathematics. 2nd edition, Vol. 1. Cambridge University Press, 1950.

(٤) Marland, S. P.: "Education of the Gifted and Talented". Report to the Subcommittee on Education, Committee on Labor and Public Welfare, U.S. Senate. Washington, D.C., 1972. p. 10.

(٥) Warner, D.A.: "The School, The Community, and the Gifted Child". Educational Leadership. CTB- McGraw- Hill, March 1977, Vol. 34, No.6, p. 409.

وقد ساعد ذلك على أن تظهر في السنوات الأخيرة وجهة نظر وسطية جديدة تقول بأن العبقرية كخاصية نفسية مستقلة لاتوجد ، وأن عبقرية الشخص المتوسط لاتتميز بتواجد خصائص فريدة أو شاذة ، ولكن بالنمو والتطور القوى لبعض الصفات أو الخصائص مع ثبات البعض الآخر ، ويمكن أيضا مع كبت الثالثة . وبالتبعية فان الأمر في هذه الحالة لايتوقف على ادخال عنصر جديد أو مكون جديد في الشخصية ، ولكن في اعادة بناء أو اعادة تنظيم هذه المكونات .

مميزات الشخص العبقري :

كان رجال التشريح يرون أن مواهب الشخص يمكن أن تحدد ببروز أو نتوء جبهته ، وكان قارئو الكف يرون أن ذلك يمكن أن يتم بدراسة خطوط راحة اليد ، أما المنجمون فكانوا يرون أن ذلك يتحدد بوضع النجم في السماء في لحظة الميلاد . وقد أصبح كل ذلك مرفوضا مع التطور العلمي الايجابي ، رغم أنه يمكن القول بأن بعض المميزات أو العلامات الأنثروبولوجية المستقلة تتفق أو تتوافق مع خصائص نفسية معينة . وهذا مايمكن أن يشرح مثلا العلاقة العامة بين التكوين والوظيفة ، ظاهرة تأثير عامل وراثي واحد على مجموعة سمات أو صفات . وهكذا فان الأبحاث التشريحية الاحصائية الدقيقة قد أكدت أن متوسط طول ووزن العلماء المشهورين يفوق المعدلات الى حد ما ، وأن الجمجمة عند الكثير من العظماء كانت من النوع الذي يسمى النمط الدماغي أو المخي أي الذي يغلب الهيكل العظمي المخي له على الوجه ، وصاحب حدبات الجبهة الكبيرة مع قوس حاجبي ضعيف .

وكشف دراسات فيشر Visher ، على النجوم من العلماء بين سنة ١٩٠٣ - ١٩٤٣ في الولايات المتحدة الأمريكية أن تواريخ ميلاد العظماء من العلماء تقع أكثرها في شهور الشتاء وفي شهر مارس (رغم أن متوسط أو معدل ميلاد البشر العاديين في هذا الشهر ليس مرتفعا هناك) ، وقد كان اكتشافه الممتع أن نسبة المولودين بين شهر ديسمبر ومارس من بين كبار العلماء ، وعظماء الفنانين أعلى بكثير من نسبة من يولدون منهم بين شهر أبريل وشهر نوفمبر . كما اكتشف أيضا طول حياة العظماء المولودين في الشتاء وفي شهر مارس بالمقارنة مع أقرانهم المولودين في بقية شهور العام ، هذا بينما نسبة من يعيشون أطول من البشر العاديين هي بين من يولدون صيفا وفي الربيع ، وهذه ظاهرة غامضة .(٦)

والخاصية الكيفية الجزئية لابتكارية الفرد هي الصحة الجسمية الجيدة ، ويمكن أن نذكر سلسلة من عظماء البشر كانوا يتميزون بصحة جسمية فائقة مثل فيثاغورس وليوناردو دافنشي . ومن الطبيعي أن هذه الصفة يمكن أن تكون مفيدة للرحالة والعاملين مع الطبيعة والجيولوجيين والنحاتين مثلا ، رغم أننا لايجب أن نعول عليها كثيرا ، حيث يمكننا في المقابل أن نذكر امثلة مضادة غير قليلة لبشر مشهورين تميزوا بصحة جسمية ضعيفة وعدم كفاية جسدية مثل سيرفانتس ، كيلر ، ميلتون ، شوبن ، بروس وآخرين .

هل يلزم للشخص العبقري ، المبتكر أو الموهوب ، ذكاء عاليا ؟

يجب بداءة أن نذكر أن هناك ثلاث فئات أو مستويات للذكاء كما تحددها الدراسات الحديثة هي أ ، ب ، س . . والذكاء من فئة «أ» هو مقدرة ضمنية عند الفرد أو استعداد « جيني » موروث للنمو العقلي ، وهو وراثي تماما

(٦) Visher, S.S.: "Scientific Starred 1903-1943". In American men of Sciences, Baltimore, The John Hopkins Press, 1949.

حسب تعريفه ، ولايمكن ملاحظته بشكل مباشر ، بل انه لايصبح حقيقيا الا عندما ينمو في محيط خاص مميز ويظهر بأنواع عديدة من التصرفات ، والمثل على ذلك هو الطفل الذي ربما يولد بطباع « جينية » للكلام ، الا أن اللغة الفعلية التي تتطور عنده ستكون لغة الثقافة التي ينشأ ضمنها . وهذا الاستعداد الذي اتضح هو الذكاء من الفئة « ب » ، وهو نتيجة للتطبيع والتنشئة . أما المعنى الثالث للذكاء المصنف في الفئة « س » فهو ذكاء الطفل أو الراشد الذي يجرى قياسه « باختبار الذكاء » ، وهو ليس ذكاء كيفيا أو اعتباطيا كما قد يبدو ، اذ أن اختبار الذكاء هو عينة لكافة أنواع المهارات التي يجري اختبارها عادة على أنها ذكاء . وهكذا فهي تعطي تقديرا جيدا لمستوى الذكاء من الفئة (ب) الذي يجسد الذكاء من الفئة (أ) وقد جرى استنباط « اختبار الذكاء » الأول في الحقيقة للاجابة على مشكلة عملية للغاية . وقد حدث ذلك سنة ١٩٠٠ حين طلب من الدكتور « ألفريد بينيه » في فرنسا أن يضع اختبارا يأتي بنتائج تحدد التلاميذ الذين لايستطيعون مجاراة مقدرات زملائهم في نفس السن ، بسبب انخفاض مستوى الذكاء عندهم ، ويحتاجون بالتالي الى مساعدة من نوع خاص . كانت هذه هي البداية التي تلتها بعد ذلك كافة أنواع الاختبارات اللاحقة . والنتيجة عادة هي عبارة عن معدل يقارن بين العمر العقلي للطفل والعمر الزمني .

والصفة الجوهرية للشخص المبتكر هي المستوى العالي للذكاء . وقد قامت الأستاذة الأمريكية « كوكس » بدراسة تاريخ حياة ٣٠٠ من العلماء والفنانين ورجال العمل الاجتماعي وقادة الجيوش المشهورين . وقد كان معامل الذكاء أو نسبة الذكاء « أي الدليل الكمي للذكاء والذي يقاس بواسطة اختبارات معينة » عند ٢٠٠ منهم يزيد عن ١٣٠ . ومثل هذا المستوى العالي للذكاء يوجد في دول أوربا وأمريكا الشمالية عند ١٪ فقط من السكان ، أي أنه يوجد عند العباقرة بنسبة تزيد ٦٦ ضعفا عما يحدث بين البشر العاديين أو المتوسطين . رغم أنه - ويختلف رأي نفس الكاتبة - فان العديد من المشهورين مثل بوسن ، وكوك ، لافونتين ، سيرفانتس ، فارادي ، كوبرنيك والعديد غيرهم كان معامل ذكائهم أقل من ١١٠ ، مما يجعلهم لايتفوقون كثيرا على المتوسط العام للذكاء . هذا الى جانب حالات مشهورة لأناس ذوي عيوب أو نقص عقل ولديهم مواهب وقدرات فذة في الرياضيات بالذات .

ويمثل السؤال عن العلاقة بين الذكاء ، وخاصة الذكاء اللفظي « أي الذي يكتسب خلال عملية التعلم » ، ومستوى الجهد الابتكاري مشكلة هامة أمام الباحثين . ويميل بعض العلماء الى القول بأن المعلومات الزائدة ، والتي تمثل عبئا زائدا على المخ ، تعطل التفكير الابتكاري وتعتبر عملية غير مرغوبة بالنسبة للعلماء . والمعرفة الواسعة تؤدي الى خمول الفكر ، ذلك أنها تحمل اتجاه الجمود داخل عقائد جامدة ولاتعطي للعالم أو الفنان امكانية مشاهدة الأشياء في مجال آخر أو امكانية أخرى . ولهذا يرى ميرتون « Merton » [٧] أن العالم يجب أن يطلع على مجهودات السابقين والمعاصرين ، ولكن الاطلاع الدؤوب والمعرفة والواسعة جدا تؤدي الى انخفاض ابتكارية مواهب العالم . وهذه بالطبع وجهة نظر قابلة للنقاش ، لأن ذلك يمكن أن يحدث غالبا اذا ماتحرر الشخص من العبء الزائد على المخ بالفرار الى العادة أو الآلية ، وهذه تعد الابتكارية وليست من سمات العبقري .

ولتحليل هذه الظاهرة نقول بأن الأجهزة التي تطبق المبادىء العلمية في الانتاج يمكن أن تحل مشكلة تحطمت عليها

(٧) Merton, R.K.: Bureaucratic Structure and Personality In "Social Forces", XVIII, 1946.

رؤوس عشرات المهندسين المتخصصين بدون نتيجة . وفي نفس الوقت فان مثل هذه الأجهزة تحول دون عملية النشاط التكنولوجي الابتكارى ، مما يقدم مظهرا متناقضا . والتناقض الواضح هنا في القول بأن سعة الاطلاع يمكن أن تصبح عقبة أمام ابتكارية العالم ، لأن سعة الاطلاع بالذات هي التي تتيح للعالم أو الفنان أن يرى مادة بحثه في أشكال وامكانيات متعددة ، وتبتعد به عن العقائد الجامدة التي تسببها التخصصات الضيقة ، وتجعله يرتاب فيما يبدو للوهلة الأولى أنه الحقيقة . والصفة الأخيرة مبدئية هامة لأى صورة من صور الابتكارية أو الابداع .

الميول المتعددة الجوانب كصفة للعبقري :

لقد كان أشهر العلماء أصحاب مظاهر نمو شامل في الشخصية : فقد كان أينشتين مولعا بالأدب ويعزف على الكمان ، وكان منديليف مؤلفا لمقالات في تاريخ الفن (الرسم والتصوير) ، وكان عالم الحيوان الشهير هالود كوفسكي مترجما بارعا ، وهكذا أيضا كانت الميول المتشعبة والنشاط المتعدد هي من سمات شخصية هيجل وديكارت ، ليبنتث ، لاميروفونث والعديد من مشاهير العلماء .

وهناك أمثلة كثيرة تقدم صورة للتناسق أو تنظيم التفكير العلمي والفني ، أو النشاط العلمي والفني ، وهي أمثلة لعلماء قدموا انتاجا ابتكاريا في الفن مثل : جوردانوبرونو ، جيته ، لامانوسف ، باسكال ، بارادين وغيرهم .

وفي نفس الوقت فإن العديد من فناني الماضي مثل ليوناردو دافنشي كانت لهم أفضال علمية كبيرة . بل إن الكتاب يحتارون كثيرا في تصنيف جيته وبارادين في فئة العلماء أو الفنانين .

ومن بين المعاصرين يمكن أن نشير الى عالم الطبيعة الأمريكي الأشهر « هول » صاحب العديد من المؤلفات الأدبية ، وعالم الأعصاب الكندي الكاتب الكبير « بنفيلد » ، وأستاذ الطبيعة الكاتب الانجليزي « سناو » ، وكذلك مواطنه الكاتب والفيلسوف « ميردوك » وغيرهم .

ومن المعروف الآن أن وسائط ووسائل الفن يمكن بالتوجيه أن تساعد في تربية وتهذيب السلوك ، وأن تسمو بفكر ومشاعر العلماء وتوحد بينها . فالفن يقترح أنماطا وأساليب مختلفة للمعايشة والفكر وللاتجاهات النفسية نحو الكون . علاوة على ذلك فالفن يعمل بقوة على تشكيل إتجاهاتنا الانفعالية نحو أشكال المعايشة والسلوك الخ . ومن هنا نستطيع القول بأن الفن هو أحد عوامل التطبيع الاجتماعى لشخصية العلماء ، التطبيع الاجتماعى على المستوى الأيديولوجى ، وعلى المستوى النفسى الاجتماعى .

وتأثير الفن على التطور الابتكارى للعلماء يكاد الآن يكون من المسلمات . والمقصود هنا هو تأثير الفن على النشاط المهنى للعلماء ، وهو ما تؤكده الملاحظة الشخصية والمعطيات الموضوعية . والتأثير يظهر في كل مراحل البحث العلمى : في تحديد المشكلة ، طريق وأساليب الحل ، ثم في صياغة النتائج . ويتحدد ذلك في كون قيمة الانتاج الفنى هي في وقت واحد عملية صياغة هذه الأفكار أو تلك وهذه التصورات أو تلك في وعي العالم ، ثم تحديد الظروف والشروط اللازمة لتحقيق الأفكار والتصورات الجديدة في عالم الواقع . ومن هنا كانت فكرة داروين المعروفة عن دور الظواهر الفنية في الابتكارية العلمية . ويرتبط ذلك أيضا بدور الخيال العلمى في كل مراحل الابتكارية العلمية ، وكل الحقائق العلمية

كانت أولا خيالات في أذهان أصحابها . ولذا فإن « كانت » « Kant » رأى الخيال أو المخيلة تركيبا من مفاهيم ولحظات انفعالية وأحاسيس .

وإذا كان حل المشكلة يتطلب رؤية شيء ما معروف في تنفيذ الشكل أو النموذج الجديد أو الاطار غير المألوف ، فإن المدخل المألوف للمشكلة يحاصر الطريق الضروري لحل المشكلة في نفس الموقف المحدد . هكذا فإن تاريخ الفتوحات العلمية يؤكد بأن جوهر الظاهرة يختفي عن العلماء بواسطة بعض الحجب التي يلزم إزاحتها حتى يمكن الوصول إلى الحقيقة ، ولكن عادة التفكير بحسب القديم تعوق ذلك . وأيضا فإن تفكير المبتكر يرتمي بقوة في أطر وحدود الحل ، وفي هذه اللحظة فإن إجراء عفويا خارجيا يتدخل في مجرى التفكير ويدعمه ويوجهه الوجهة التي تقود الى الحل الذي نبحث عنه . فتقدم الأحداث بعض ما قد يبدو تافها ولكنه يساعد العالم كثيرا ، مثل تعلق بصر المخترع بنظام بيت العنكبوت الذي أوحى ببناء الكباري العلوية ، ومثل سقوط تفاحة نيوتن الشهيرة الخ . وهكذا فإن الصدفة تتولد في مكان نقطة تقاطع أو التقاء الأحداث أو المواقف أو المتعلقات . وهكذا يقول « بوبر » « Popper » بأنه « في دور التولد أو الابتكار فإن النظرية تبدو لي في غير حاجة الى التحليل المنطقي ، وليست خاضعة له . فالسؤال عن كيف تأتي الفكرة الجديدة الى عقل الشخص ، أو كيف يحدث ذلك ، سواء كانت هذه الفكرة موضوعا موسيقيا أو صراعا دراميا أو نظرية علمية ، هو سؤال مهم لعلم النفس التجريبي ، ولكنه لا يرتبط بالتحليل المنطقي للمعرفة العلمية » .(٨) وقد ظهرت في تاريخ العلم ضرورة ملحة ارتبطت بمحاولات وضع طريقة عامة للفتوحات العلمية ، ورأى « فرنسيس بيكون » ـ على سبيل المثال ـ أن وضع هذه الطريقة ممكن . وكان بيكون يرى أن الابتكار والاكتشافات العلمية تحدث بالصدفة طالما تغيب مبادىء أو قواعد عامة للابتكارية ، تلك القواعد التي بواسطتها يكون ممكنا أن تتم الاكتشافات بطريقة منهجية مستمرة ومنظمة .

ونضيف إلى ذلك فقط أن الأحداث المعروضة لا تظهر في أغلب الأحيان كأوراق اللعب التي تقع في دائرة بصر العالم أو العنكبوت الذي يلتصق بوجهه ، ولكنها تظهر وتتكشف كنتاج تلقائي أو ارتباط عفوي للمعلومات والمعارف من مجال العلوم والفنون أو حتى من مجالات الحياة العادية . وهنا فإن الأفكار الجديدة تتولد في نقاط تقاطع أو التقاء عاملين معروفين من قبل . والميول والمعارف التي تخترق ما وراء حدود التخصص الضيق توفر إمكانية الذهاب الى مسافات أبعد من الظاهرة المدروسة بحيث تراها في إمكانيات واسعة جديدة .

والتخصص الدقيق والمعرفة الواسعة والعميقة في المجال لها بالطبع دور حاسم في كل مجالات الابتكارية . هذا ، رغم أن التناقض الظاهري المعروف للحقائق ، الذي يكشف عن أن إهمال العناصر أو الجزئيات الرئيسية في الاعداد المهني والذي هو سبب رئيسي لغضب وسخط المعلمين في المدارس ، يبدي أحيانا تأثيرا أقل سلبية على الابتكارية من ضيق التفكير والتخصص المهني . هكذا مثلا فإن « مندليف » في فترة إعداد الجدول الزمني لم يتذكر نماذج كل العناصر الكيماوية ، كما أن الكثير من مشاهير الموسيقيين لم يكن لديهم في البداية أي آلة موسيقية ، كما أن البعض مثل « أديسون » ، « وات » ، « داروين » ، « جوركي » لم يتح لهم على وجه العموم أي إعداد متخصص ، ولكنهم كانوا

---

(٨) Popper, K.R.: The Logic of Scientific Discovery. N.Y. 1958, p.31.

يعلّمون أنفسهم ، بل إن بعض العلماء يرون أن بعض الهوايات السطحية غير الخبيرة تساعد الباحث على أن يواجه المشكلات الصعبة التي يراها المتخصصون غير قابلة للحل ، ويذكرون في هذا المجال أن لعبة « الشطرنج » كانت كثيرا مصدر إلهام للخطط الحربية الناجحة .

العبقرى والمجتمع :

دعا نابليون بونابرت ذات مرة عالم الطبيعة الفرنسى الأشهر « لامبير » « Lambert » لتناول الغداء مع أسرته ، وقد قدره لامبير « هذا الشرف العظيم ، ولكنه في اليوم المحدد جلس في معمله منذ الصباح ونسى الذهاب إلى موعد الامبراطور ، وكانت مشكلة .

وفي تاريخ حياة كل عظيم يمكن أن نجد للوهلة الأولى سلوكيات غريبة ومتطرفة . والمدخل المتأمل لفهم ذلك يكشف عن سببه الحقيقي وهو الاتجاه بكل القوى أو توجيه كل قوى الانسان لتحقيق الهدف المنشود . والشخص العبقرى يرفض الثراء المادى ولا يسعى الى المركز الاجتماعى العالى أو المنصب الراقى ، ولكنه في نفس الوقت يرفض بعناد أن يرتد عن قناعاته أو يتنازل عنها حتى لو رآها معاصروه أفكارا مجنونة أو منحرفة .

وهذه القاعدة الأساسية هي التي قادت جوردانو برونو إلى نار التعذيب ، وألقت برشكين وبايرون في السجن ، وروبرت ماير في مستشفى الأمراض العقلية .

وقد كشفت الأبحاث عن أن شخصية العبقرى مفطورة بطبيعتها على صفات أهمها عدم الخمول العقلى والاجتماعى ، وسوء القابلية للتكيف مع الوسط المحافظ ، وعدم الليونة أمام ضغوط المحيطين ، والمبادأة والابتكار ، التنظيم الذاتى العالى ، والبعد عن معايير السلوك العادية . وهكذا فإن الشخص العبقرى يتميز بأنه غير تقليدى مما يجعله نشيطا وسريع التقبل للتغيير . والقابلية الشديدة للايحاء وغياب الابتكارية والاستقلالية كلها عوامل تزيد من تعلق الشخص بالآخرين وتقلل من مبادأته ، وبالتالى من تناوله الابتكارى وذكائه . وهذا ما عبر عنه « نيجينسكى » « Nijinsky » أعظم فنان الباليه حتى الآن بقوله : « As I do not Want to , I will Live Live Like other people , in order to be understood by others »(٩)

والعلم بالظواهر غير المألوفة أو غير العادية في حالة غياب هذا الاستقلالية في التفكير يدفع الى الهروب من الفتوحات الشخصية . وهكذا مثلا فإن « كامبرلنج » الذي اصطدم لأول مرة سنة ١٩١١م بظاهرة القابلية المغناطيسية العالية للنقل والتوصيل ، لم يحسب ذلك ظاهرة جديدة ، ولكن تجربة خاطئة فقط . ولعل ذلك هو ما يدفع الى الفهم الخاطىء للفتوحات العلمية على أنها محض صدفة خالصة ، وينكر دور العوامل الأساسية الأخرى - الشخصية والموضوعية - في الوصول الى هذه الفتوحات . وإرجاع الكشوفات أو الفتوحات الى الصدفة المحضة يرجع بالابتكارية الى البديهة أو التخمين أو الحدس فقط ، ويستبعد إمكانية التحليل المنطقي للفتوحات العلمية .

(٩) Nijinsky, V.: The Dairy of Vaslav Nijinsky. N.Y., Simon and Schuster, Inc., 1936, p. 134.

والتحرر من القيود الداخلية للشخصية هو كذلك شرط أساسي للابتكارية . ومن هنا كان « هنري لوشاتيل » يرى أن البشر القادرين على تغيير مبادئهم الأولية قليلون جدا ، وأن أحد أسباب نجاح « كلود برنار » و « باستير » كان تميزهما بذلك . إذ أن خيالهما المتقد طرق كل يوم فروضا جديدة ، ولكن عندما كانت التجارب تؤيد هذه الفروض فإنهما كانا يبتعدان عنها بسهولة . ولذا أيضا قال « كلود برنار » بأن هؤلاء الذين يثقون ثقة مفرطة في أفكارهم يصبحون غير مهيئين لتقديم اكتشافات جديدة .

دوافع الابتكارية :

إن الوعي الذاتي بالشخصية يمثل وحدة المعرفة والشعور (المعارف والمشاعر) ، ووجهة نظر الشخص ليست فقط انعكاسا ، ولكنها اتجاه محدد نحو الواقع ، هي البناء الدافعي للشخصية ـ وتتضمن وجهة النظر جوانب منطقية وشعورية وارادية ، ولذا يكون من الخطأ إرجاع وجهة النظر الى الأسس أو المبادىء الأيديولوجية فقط .

وفي ظروف معينة فان هذا الاتجاه نحو الواقع يصنع في الوعي القناعة بالامكانية والقيمة النسبية للمعرفة أو المدرك ، وهذه القناعة تحدد مزاجا ثابتا بالايجابية أو السلبية العقلية .

ومن هنا فان آفاق حل هذه المشكلة أو تلك تصبح هي الحاجة المعنوية الداخلية للباحث ، وهذه الحاجة تحدد الوجهة الرئيسية لنشاطه الابتكاري ، والنقطة الهامة في هذا الوضوع هي في تركيز كل القوى الذاتية وتوجيهها الى هذه الوجهة المحددة .

فالفن مثلا يصنع الرابطة بين الحاجات الشخصية والحاجات الاجتماعية للعالم : ويصنع بالتالي نظاما ثابتا للدوافع المعنوية نحو الابتكارية . ودور هذه الدوافع في بناء شخصية العالم أو الباحث ونظامها لا يمكن تجاهله . ولذا فان الكثير من الأبحاث الحديثة على الفروق بين العلماء ذوي الابتكارية العالية وغيرهم من العلماء الذين لا يبرهنون على سعيهم الشخصي للنجاح الواضح ، قد توصلت الى استنتاج واحد بأن هذه الفروق هي قبل كل شيء فروق في الدافعية ولا ترجع الى موهبة عقلية خاصة . ولذا تميل الأبحاث الحديثة كلها الى التأكيد على دور الدوافع قبل دور الموهبة العقلية في الابتكارية . فالعلماء الابتكاريون يتصفون بمبادرات خلاقة وبأفكار قوية ، وبأن دافعيتهم الى النجاحات العقلية قوية .

وأما من الناحية البيو ـ اجتماعية فان ابتكارية العالم هي وحدة من النشاط المتزن (المتسق) وغير المتسق . ووظيفة الطابع المتسق هي توفير ظروف ايجابية لكل من النشاط العام والنشاط المهني للعالم . وعوامل الاتزان أو الاتساق لها خاصية التجميع السريع للمثيرات في المراكز العصبية المعينة ، وبالتالي تساعد على نشأة العمليات ذات الأهمية في الابتكارية ، وعلى معالجة الأفكار الابتكارية الرئيسية . والدور الأساسي في تنظيم هذا الايقاع المتزن تلعبه عوامل التقاليد والخبرة والمزاج والمطامح الخ . وحالة الثبات الانفعالي ـ كسمة أساسية للشخصية ـ تعتبر مكملة أو متممة لحالة الاتزان أو الاتساق . وأهمية الثبات الانفعالي تتوقف على ارتباطه بالتكوين الانفعالي والاتجاهات الدافعية والنواحي الارادية للشخص .

وهكذا فان من السمات الرئيسية التي تميز الشخصية الابتكارية البارزة هي مجموعة الدوافع التي توجه الانسان نحو النشاط الخلاق أو الابداعي . تلك الدوافع التي تظهر في النزعة الى التطبيق الابداعي لقوى الانسان ، الى تقديم شيء جديد يمس كل البشر . وعند الشخصية الابداعية البارزة فان هذه الدوافع تكون ظاهرة ، وتغلب كثيرا على كل الدوافع الأخرى وتخضعها لها . ومن هنا ظاهرة الحيرة والقلق التي تنتشر بين العلماء وكبار الفنانين ، وظاهرة احتقار العائد المادي وإهماله ، وكذلك اهمال الأمور الدنيوية غير العملية أو غير التطبيقية .

والدوافع الأخرى التي تحدد الابتكارية هي حب العمل والمثابرة والاصرار والطموح الهادف والموهبة العملية العالية ، وتظهر النزعة الى سيادة الصفة الأخيرة عند أغلب العلماء . وقد جاء في مقولة لأديسون (Addison) بأن العبقرية تتكون من ١٪ وحي أو الهام أو إيحاء ، ٩٩٪ عمل جاد دؤوب ، وأكد ذلك أيضا . كما قال فيثاغورس بأنه يتميز عن الآخرين فقط بالمثابرة والاجتهاد . ومن هنا كان رأي البعض بأن العبقرية هي فقط القدرة على الاحتمال الطويل والصبر .

ولكن كل ذلك يدفع أيضا للحديث عن أمثلة لا حصر لها من المؤلفين الذين يكتبون تلالا من الأوراق ، والفنانين الذين يشتغلون بدون توقف من أجل اعداد متحف مثلا ، والباحثين غير الناجحين الذين يقدمون كل حياتهم للعلم ، ولكنهم مع ذلك لا يجدون فيها كلمة جديدة . وعكس ذلك ، فإن كثيرا من العباقرة مثل موزار وبوشكين كانوا يعملون بسرعة وسهولة غير عادية ولعل ذلك ما دفع البعض مثل ليونارد ودافنشي الى القول بأن الموهبة طبيعية ولا يمكن تعليمها لمن ليس لديه استعداد بالطبيعة ، وقول نيوتن بأن العبقرية لا تحتاج الى اجتهاد أو مواظبة .

على أن من السمات المعروفة أيضا عن العباقرة أن الشخص منهم يظل يكد ضميا وراء ضالته المنشودة من فكر أو فن أو انتاج ، حتى اذا ما لاحت له في الأفق وتأكد أنه قد أصبح قاب قوسين أو أدنى منها ، عزف عنها وبدأ في البحث عن ضالة جديدة ، وهذا ما عبر عنه « تولستوي » ـ صاحب أطول جملة مكتوبة في كل اللغات « صفحة ونصف باللغة الروسية » بقوله : « هنا لن أرغب في معرفة الحقيقة ، لأني قد سبق أن خنت ما هي الحقيقة »[10].

ونقابل أيضا في الأبحاث والمؤلفات من يعول على صفات أخرى للشخصية الابتكارية ـ ويشير المؤلفون في العادة الى صفات للعلماء وعباقرة الفن مثل روح المرح واللطف والمميزات المعنوية العالية والجاذبية الشخصية . رغم أن هذه الخصائص ليست عامة ، فلم تكن روح المرح موجودة عند نيوتن وداروين ، كذلك لم يتمتع مايكل أنجلو وديكارت وهيجل وفونت وجوج إطلاقا بصفات اللطف والجاذبية الشخصية ، وإن كانت Vittoria Colonna قد قالت سنة ١٥٤٠ بأن من يعرف « مايكل انجلو » يقدره لشخصه أكثر من تقديره لفنه[11].

نمو العبقرية :

هناك بعض الأمور التي تعتبر دائما مثار فخر وسعادة الوالدين من أهمها الكلام المبكر عند الطفل ، وخاصة أول

(١٠) Tolstoi, L.: My Confession, N.Y., Crowell, 1954 (2.ed).

(١١) Wiener, ph. p: Dictionary of the History of ideas. Vol II, N. Y., Charles Scribner's sons. 1973. p.303.

كلماته ، وكذلك الذكاء أو سرعة الادراك الذي يظهر في لعب الأطفال ، الميل الى الأمور العملية والى الرسم وحب النباتات والحيوانات . ويعتبر النجاح في المدرسة من الأدلة المبينة على النمو العقلي السليم . ومن المعروف أن النجاح الأكاديمي في المعاهد العليا والجامعات هو أساس قبول من يقوم باجراء الأبحاث وإعداد الرسائل الجامعية . هذا ، رغم أن دراسة تاريخ حياة كبار العلماء وعباقرة الفن لا تقدم هنا ارتباطا ايجابيا ، فالبداية المبكرة لظهور أغلب المواهب لا تعتبر دليلا عاما على نموهم السليم وتطورهم في مرحلة النضج . وينبع ذلك سؤال هو : هل تقدير العبقرية والمواهب يكون ممكنا فقط في سن النضج ؟

الواقع أن الكثير من رجال علم النفس يرون أن العلامة المحددة للاستعداد الطبيعي لتطور نمو الموهبة هو ظهورها المبكر ، وكذلك التفرد أو الاستقلالية ـ بمعنى انتباه الطفل لها ، مما لا يستلزم مؤسسات تربوية خاصة للكشف عن هذه الموهبة . أما الرأي المضاد والذي يقول بأن النمو المبكر للموهبة يؤدي الى ذبولها السريع ، وأن كل العباقرة يجب أن يكونوا بطيئي التطور النفسي في بداية العمر ، فقد انتشر في الغرب ـ وخاصة في الكتابات الأمريكية ـ في أوائل القرن العشرين .

على أن دراسة تاريخ العظماء يمكن أن تؤكد كلا من وجهتي النظر . فالبعض مثل باسكال وفيثاغور وليست وموزار وغيرهم كانوا عديمي المواهب في الطفولة . وقد تعلم أينشتين الكلام متأخرا ، بينما كان روبرت ماير وديكارت من الطلاب الفاشلين في المدرسة ، واستدعى والد أديسون لتسلمه من المدرسة لعدم كفاءته في الدراسة ، وطرد ليبيغ من المدرسة بسبب تكرار رسوبه . أما نيوتن ووالتر سكوت فقد كان تعلمهما بطيئا جدا . وكثيرا ما تختفي القدرات أو المواهب حتى في التعليم العالي ، فقد جاء في تقارير هيجل الدراسية أنه يتمتع بمواهب طيبة ولكن معلوماته قليلة جدا ، وأنه في الفلسفة بليد الى حد البلاهة .

وبالرجوع الى تاريخ الفن يمكن أن نضع أيدينا على العديد من الأمثلة لظهور الموهبة الفنية وخاصة الرسم في سن النضج فقط (مثل الفنانين الفرنسيين جوجان وفان جوخ وماتيس) . وتثبت الدراسات التتبعية أن كل الأطفال الأوربيين الذين كان يعتقد الآباء والمربون أنهم عديمو الكفاءة أو عديمو المواهب ، ولكنهم مع ذلك حصلوا على جوائز متقدمة في المعارض الأوربية الخاصة بانتاج الأطفال الابتكاري في القرن العشرين ، لم يصبحوا فيما بعد رسامين أو فنانين مشهورين . هذا رغم أنه في الموسيقا وفي العلوم الدقيقة نقابل كثيرا حالات الظهور المبكر للموهبة ، ولكنها ليست كافية الى الحد الذي يجعلها قاعدة عامة .

وقد قام جيزيل وجاكسون[١٢] بدراسة على طلبة الصفوف المتوسطة والنهائية بغرض تحديد علاقة نمو الذكاء والنجاح المدرسي مع القدرة على التفكير الابتكاري . وقد أظهرت النتائج أن أبناء العلميين أفضل نجاحا في المدرسة ونسبتهم أعلى في التعليم العالي ، ولكنهم يحصلون على نتائج منخفضة في اختبارات الابتكارية . وهم يختارون مبكرا مهنة المستقبل (وأكثرهم يريدون أن يصبحوا باحثين علميين وأطباء ومعلمين) ، ويقرؤون في العلوم والكتابات

(١٢) Getzels, J., Jackson, Ph.: Creativity and Intelligence. N.Y., Wiley, 1962.

العلمية ، ولكنهم يهجرون مبكرا أحلام الطفولة في المغامرات والأعمال الباهرة ورحلات الفضاء . هذا بينما أثبتت نتائج دراسات تيرمان (Terman)[١٣] من قبل أن التفضيلات المهنية غالبا ما تكون نتيجة لموهبة خاصة تظهر في سن مبكرة ، إذ يبدي بعض الفنانين والكتاب قدرات وميولا في سن مبكرة .

إن تحديد وتضييق الميول الخاصة بالأطفال يؤدي الى تكبيل وتقييد الفكر ، ويؤدي الى النضج قبل الأوان ، وهو ما يعجل بذبول النفس الانسانية . فأدب المغامرات وألعاب المحاربين والبحارة الخطرة والجريمة مثلا هي أمور لا غنى عنها في سن المراهقة ، مثل لعب الأطفال وقصصهم في سن الطفولة .

والتناول التربوي الخشن العنيف ، والموجه الى التعجيل بالنمو النفسي ، ينتهي في أغلب الأحوال نهايات غير ناجحة . فنتائج التطور المتعجل - إذا أمكن تسجيلها - تكون وهمية وقصيرة العمر . وسبب هذه الظاهرة - كما يبدو - يتلخص في أن مثل هذا النشاط التربوي غير المتخصص والتأثير التربوي غير السليم يفرض على الطفل مجالا ضيقا ومحددا من الأعمال والواجبات ، التي تؤدي الى تخصص قبل الأوان للتفكير ، والى الحد من إمكانيات التطور للقدرات ، والى التضييق من الميول والاهتمامات ، وهي كلها تعتبر شروطا لأزمة للابتكارية . وهذا ما يحدث في نظم التعليم العالي والمتوسط في الغرب ، كما يقول بذلك « سنو » (Snow) ، فكلما ضاق مجال التعليم ظلت فرصة التطور ، وحيث زادت فرصة تحول الميول الى مواد دراسية زادت فرصة الابتكاريه .[١٤]

وراثة العبقرية : -

من أهم المشكلات الشائعة الآن مشكلة العبقرية والوراثة . وقد اكدت الدراسة التي تمت في الغرب عن وراثة العبقرية ، والتي تقع في أربعة أجزاء ظهرت بين سنة ١٩٢٥ ، سنة ١٩٤٦ ، واستخدم فيها المنهاج الطولي ، وكذلك أسلوب دراسة تاريخ حياة عظماء البشر ، أن العبقرية وراثية ، وبالتالي تنتقل من الوالدين الى الأطفال .

ويجد هذا الرأي عن وراثة العبقرية بعض التأييد في دراسة سلسلة نسب العظماء من البشر : مثلا : فإن جد شارلز داروين « إرام داروين » كان باحثا علميا معروفا وشاعرا ، وجد المؤلف الموسيقي فيليكس مندلسون (بارتولدموسى مندلسون) كان فيلسوفا ألمانيا كبيرا ، وأبناء « باخ » كانوا عباقرة في التأليف الموسيقي .

على أن هذه الأمثلة قليلة ولا يمكن أن تكون أساسا لتعميم عن وراثة العبقرية . وفي نفس الوقت فإن العبقرية وان كان لها أساس وراثي (وهو ما لا يشك فيه أحد الآن تقريبا) ، إلا أن ذلك لا يمكن أن يفسر ظهور عبقري واحد . فمن الواضح أن العبقرية تمثل تركيبا معقدا من العلامات الوراثية : ولذا فإن المحافظة الكاملة على هذا التركيب اثناء توارثه هو أمر مشكوك فيه كثيرا .

---

(١٣) Terman, L.M.: Psychological Monographs, general and applied, Stanford University: Vol. 68. 1954.

(١٤) Snow, C. E.: A discussion of the relation of illumination intensity to productive efficiency. The Technical Engineering News, London, 1927.

وفي نفس الوقت فإن دراسة ترمان **Terman** التتبعية على ٨٠٠ موهوب منذ الطفولة ولمدة ٣٠ سنة ، قد اثبتت أن نسبة الآباء الذين تخرجوا من كليات جامعية كانت عالية لدى مجموعات الموهوبين الذين انهوا ايضا تعليما جامعيا : ٥٢٪ في مجموعة الباحثين في العلوم الطبيعية ، ٥١٪ في مجموعة البيولوجيين ، ٤٨٪ في مجموعة القانونيين ، ٤٥٪ في مجموعة العلماء الاجتماعيين ، ٣٨٪ في مجموعة علماء الانسانيات . اما نسبة الأمهات اللاتي تخرجن من كليات جامعية فقد كانت ٢٨٪ عند مجموعة الموهوبين من الباحثين في العلوم الطبيعية ، ١٣٪ في مجموعة المهندسين منهم ، ٣٥٪ في مجموعة البيولوجيين ، ٢٢٪ في مجموعة العلماء الاجتماعيين ، ١٨٪ في مجموعة القانونيين ، ١٩٪ في مجموعة علماء الانسانيات .

وتوضح نفس الدراسة أيضا أن اغلب آباء الموهوبين كانوا من المهنيين ، وقد جاءت نسبتهم ٥٣٪ لدى الأبناء الموهوبين من الباحثين في العلوم الطبيعية ، ٤٥٪ لدى الموهوبين من القانونيين ، ٢٨٪ لدى علماء الاجتماع ، ٣٠٪ في مجموعة المهندسين ، ٤٠٪ في مجموعة البيولوجيين ، ٣٢٪ من مجموعة علماء الانسانيات ، وكل هؤلاء الأبناء ممن أنهوا تعليما جامعيا ، اما نسبة الآباء من المهنيين عند الأبناء الموهوبين ممن لم ينهوا تعليما جامعيا فكانت ١٨٪ فقط .

وقد أرجعت دراسات فلمينج **Fleming** سنة ١٩٦٧(١٣) حوالي ٨٠٪ من حالات الضعف العقلي الى الوراثة ، بينما جاءت النتائج المقارنة التي حصل عليها من دراسة الأطفال الموهوبين لتؤكد أن الارتباط بين ذكاء الاخوة والأخوات منهم يعطي درجات من التشابه تزداد من حوالي (٠,٥٠) الى حوالي (٠,٩٠) .

وهنا يظهر سؤال عن سبب نشأة أحد الأبناء عبقريا مثل والده بينما لا ينشأ أخ له من نفس الأب كذلك ؟

يرى علماء الوراثة أولا ان نسبة تبلغ ٧٥٪ تقريبا من فوارق نسب الذكاء ترجع الى الوراثة ، بينما تبقى تأثيرات الوسط المحيط حول نسبة ٢٥٪ هي ما يمكن ان نتحرك في اطارها للعمل على تحسين البيئة وخلق افضل الظروف التي تساعد على التطور العقلي للفرد . ويرون ثانيا ان الاختلافات بين الاخوة ترجع الى ان كل طفل يرث نصف جيناته من والده ونصفها الآخر من والدته ، ولكن الحظ هو الذي يقرر اي نصف سوف يرثه عن والده واي نصف عن والدته . فاذا كان الوالد خارق الذكاء مثلا ، فقد يرث منه احد الابناء ذلك النصف من الجينات المتعلقة بنسبة الذكاء ، فيأتي الطفل على مستوى ذكاء والده وربما تفوق عليه ، حيث يتوقف الأمر هنا على نوع الجينات التي يرثها من والدته . بينما قد يولد للعائلة طفل آخر اقل حظا فيرث النصف الآخر من جينات والده متضمنا عددا قليلا فقط من « جينات الذكاء » عند الأب . على انه في معظم الحالات يكون معدل الذكاء الذي يرثه الأبناء عن ابائهم ميالا للمعدل الوسط الذي يكون عليه الاباء والأمهات . فاذا بلغ مستوى الذكاء عند الوالد مثلا ١٠٠ نقطة ، وعند الوالدة ٨٠ فقط ، يتأرجح معدل ذكاء الأبناء حول المتوسط (٩٠ نقطة) وهكذا . على انه يجب ان نلاحظ ان الفارق بين نسبة ذكاء الزوج والزوجة قد يصل الى رقم كبير ٥٠ نقطة مثلا في بعض الاحيان » . كما قد يولد للعائلة العادية من ناحية الذكاء طفل يظهر ذكاء خارقا ، او يولد للعائلة الشديدة الذكاء طفل خامل الذهن . وتلك هي استثناءات كل قاعدة .

(١٣) Fleming, C.M.: The Social Psychology of Education. Broadway house, 1967.

ويرتبط بذلك الحديث عن تأثير البيئة على الذكاء كعامل من عوامل الابتكارية . وهنا تقول احدث الدراسات بان متوسط الذكاء يمكن ان يزيد ١٢ نقطة في البيئة الصالحة ، ٦ نقاط فقط في البيئة غير الصالحة ولنفس الفرد . ويرى « جنسن » ان نقل الطفل من بيئة فقيرة في المثيرات الحسية والثقافية الى بيئة غنية يرفع ذكاءه بين ٢٠ ، ٣٠ نقطة وقد تصل الى ٦٠ - ٧٠ نقطة[١٦] ويعطي « جنسن » في دراساته التي تمت سنة ١٩٦٩ ، يعطي لتأثير البيئة ٢٠٪ من صور التباين ، بينما يعطي « كرونباك » للبيئة في دراساته في نفس العام تأثيرا اعلى قد يصل الى ٥٠٪ في التباين .[١٧]

التقدم في العمر والابتكارية :

ينتشر كثيرا الرأي القائل بان شكل تفكير الشخص المتأخر في السن يكون دائما محافظا ، وان الطاعن في السن يستوعب دائما بصعوبة ، وخاصة المعارف والمعلومات غير العادية ، مما يجعله لا يستطيع التفكير الابتكاري او لا يمتلك ناصيته . وهذا الرأي نجد دعما في مجالات الحياة الاجتماعية ، وفي شئون الحياة والصناعة والعلوم والفنون . ففي فرنسا مثلا ، بحسب احصائيات علم الاجتماع ، يحصل الحزب المحافظ على اكثر الأصوات في الانتخابات التي يتواجد فيها جماعات من كبار السن .

والصفات الأكثر تميزا للعمر المتأخر هي الشعور الصحي المستمر وبالذات في مجال الصحة النفسية ، وانخفاض مستوى الذكاء (هبوطه) ، والضيق الحاد لمجال الميول وتركزها على العالم الداخلي ، عدم الرغبة في المشاركة في العمل الذي يستلزم جهدا جسمانيا او عقليا ، القابلية الشديدة للايحاء والتقليد ، وبالتالي الخمول العقلي الملحوظ والتفكير المحدود .

فاذا عدنا الى ماذكرناه آنفا من سمات الشخصية الابتكارية وواجهناه بسمات العمر المتأخر ، فإن التناقض يصبح واضحا . ومن هنا نصل الى استنتاج عن انخفاض الجهد الابتكاري وصعوبة الاستمرار فيه في العمر المتأخر . وقد توصل عديد من العلماء الى هذا الاستنتاج حيث قالوا بان علماء الرياضيات والكيمياء والشعراء والأدباء وممثلي المهن الابتكارية الأخرى يستنفدون جهدهم في الاربعينيات ، وقد انتشر هذا الرأي كثيرا . ولكن العدد الكبير من الأبحاث والمشاهدات يدحض هذا الرأي ، لأن اشهر العلماء والفنانين يحتفظون بالقدرة الانتاجية العالية ليس فقط الى متوسط العمر ولكن حتى العمر المتأخر . فقد ظل « لا مارك يكتب » التاريخ العلمي للحيوانات اللافقارية » انتاجه في الثمانينيات من عمره ، وكتب « جيتة » الجزء الثاني من « فاوست » بين السبعين والثمانين من عمره ، وقدم « فيردي » اوبرا « عطيل » وعمره ٧٣ عاما ، والأوبرا التالية « فالستاف » وعمره ٧٩ عاما ، وعمل « جاليليو » بنجاح حتى سن ٧٤ سنة ، « ولا بلاس » حتى ٧٥ عاما ، ومايكل انجلو حتى سن ٧٩ عاما ، و « كانت » حتى ٨٠ عاما ، فولتير - ٨٤ سنة ، برنارد شو حتى سن ٩٤ عاما ، وكتب « بافلوف » وعمره ٧٣ عاما عمله الرائع « عشرة العشرين عاما » ، ثم كتب وعمره ٧٧ عاما « محاضرات في عمل القشرة المخية » .

---

(١٦) Jensen, A. R.: Genetics and Education. N.Y., Harper and Row. 1963.

(١٧) Cronbach, L. J.: Research for Tomorrow's Schools. N.Y., Mac millan.

والسؤال المهم هنا هو : هل يتطبع الشخص الابتكاري في السن الطاعنة بنفس الخصائص النفسية للشخص العادي الطاعن في السن ؟. لننظر في هذه الخصائص فيما يلي :

ديناميكية الذكاء : ـ

من المتعارف عليه ان الهبوط في ذكاء الفرد يصل الى حوالي ٧٠٪ من مستوى البداية عند سن السبعين ، وان هذا الانخفاض يبدأ في العقد الثالث من العمر . فلو ان معامل ذكاء شخص في العشرين من عمره كان ١١٠ ، فانه في السبعين من عمره يهبط حتى ٧٧ . ولكن رغم ذلك هل يصح لهذه القاعدة مكان في اي معنى للذكاء ؟ وهل يعني ذلك انه لو ان شخصا في العشرين كان معامل ذكائه ١٤٠ ، فانه في السبعين سيهبط حتى ٩٨ فقط ؟ بالتأكيد لا . ذلك ان نزعة هبوط الذكاء مع تقدم العمر تتناسب تناسبا عكسيا مع حده الاقصى ، فكلما ارتفع مستوى بداية الذكاء ، قل هبوطه في متوسط العمر . وعند اكثر الناس ذكاء فانه بدلا من الهبوط كثيرا ما يلاحظ ارتفاع مستوى الذكاء مع تقدم العمر . وهذا الارتفاع ، او عدم الهبوط ، تكشف عنه قبل كل شيء الأدلة المتضمنة في نشاط الشخصية . وعلى سبيل المثال فان المحاسبين القدامى يجرون اختبارات السرعة والدقة الحسابية بمستوى جيد كما كانوا في سن الشباب .

ولذا يبدو ان نسجل الانخفاض المتزايد في الذكاء في كل الظواهر (الذاكرة ، الحساب ، الادراك او سعة الاطلاع) ، وهي تلك الوظائف التي تستخدم في النشاط وتصبح ثابتة في مواجهة التقدم في العمر ، ولا تؤكد الانخفاض الملحوظ . وهنا فإن نظام عناصر الذكاء يبدو كما لو كان قد اختل ، وتصبح مغايرة للأصل ، بجانب الارتفاع او ثبات الوظائف الخاصة بالعناصر الأخرى الغير متضمنة في النشاط اليومي ، كما يؤكد الانخفاض الملحوظ وفقد العلاقة المتبادلة الشاملة لمختلف الوظائف .

ولكن تلاحظ صورة مغايرة تماما عند الأشخاص ذوي المستويات العالية من التعليم ، وخاصة اصحاب العمل الابتكاري . ذلك ان نشاطهم يستلزم بذل اقصى مجهود عقلي ، كما يتضمن كل عناصر الذكاء وكل الوظائف العقلية . ويتفق مع ذلك ان كل نظام الذكاء يصبح ثابتا في مواجهة التقدم في العمر ، وهبوط مستوى النشاط العقلي لا يلاحظ حتى السن الطاعنة ذاتها .

تطور ميول ووجهات نظر الشخص المبتكر :

مع تقدم العمر يفقد نظام وجهات النظر الذي يتكون عند الشخص في سن الشباب القدرة على اعادة التشكيل او اعادة التنظيم تحت تأثير العوامل الداخلية او الخارجية . ويفسر ذلك اندثار أذواق المتقدمين في العمر ، وتعصبهم ، وانعدام المرونة الكافية لديهم ، وقد اثبتت نتائج ابحاث « هان وماكلين » ان تنوع الميول يقل مع التقدم في العمر .

وعقل الشخص الابتكاري نقدي ، يتقبل الأفكار الجديدة بسهولة ، ويحيد عن الأفكار القديمة ، ويعيد وزن القيم وتقديرها . وللحق فان هذه الصفات احيانا لا تخرج عن حدود المهنة ، ولذا ترى بعض اصحاب الثورات العلمية يتمسكون بوجهات النظر السياسية المحافظة او التقليدية . هذا رغم ان الاتجاه المحافظ لم ينتشر اطلاقا في اي مجال من مجالات النشاط البارزة .

وطابع العمل الابتكاري ذاته ـ المرونة والتفكير الناقد ـ اتساع مجال الميول ـ العمل التربوي الذي يقوى ارتباط العالم الشاب مع تلاميذه ، كلها تشخص الاحتفاظ في اي سن بتلك الصفات مثل الاستقلالية والحساسية للجديد .

ويمكن النظر الى ضيق مجال الميول في العمر المتأخر على انه ظاهرة تكيف او توافق ، موجهة لتوفير الامكانيات العضوية التي تخور او تضعف صيانتها والمحافظة عليها ، والى تدعيم وظائف الحياة الأكثر اهمية ، اي ان كبير السن يتخلى عن الاهتمامات التي تخرج عن حدود عالمه الخاص ، ويحتفظ بالطاقة موجهة الى الجانب الأساسي للنشاط ـ حفظ الذات .

والسبب الداخلي لهذه العملية ـ كما يبدو ـ هو اعادة بناء نفسية الشخص ، وفي المقام الأول انخفاض مستوى الذكاء .

والسبب الخارجي هو اعادة بناء الوسط الاجتماعي الخاص المحيط ـ الاحالة الى المعاش ، فقد الوظيفة الأبوية (بالارتباط مع خروج الأبناء الراشدين من اسرة الوالدين) ، وموت الأصدقاء أو الأقارب . .

ونشاط الشخصية الابتكارية دائما يخرج عن حدود او اطار الحقول الأسرية والمهنية الضيقة ، وهو بدرجة كبيرة وعند الشخص متوسط العمر بالذات يتفاعل مع المجال الاجتماعي الواسع . وهذا التفاعل يظهر بوضوح في العمل الاجتماعي ـ السياسي ، في النشاط التربوي ، وبالطبع في العمل الوظيفي او المهنة التي يكون لها نفس الأهمية او المعنى الكبير عند الشخصيات الشهيرة ـ والذكاء القوي (الذي لا يضعف) يظل يقوم بهذا النشاط حتى اكثر سنوات العمر تأخرا . .

دينامية الدوافع :

ان الطفل يلعب ليس فقط لأنه غير قادر على أوجه النشاط الأخرى وبالذات العمل ـ فاللعب يتوقف على دوافع الطفل وتوجيه هذه الدوافع . وهكذا يمكن ان نقترح على الطفل ان يؤدي بعض اعمال الراشدين مثل غسيل الأواني او تنظيف الأرض . والطفل سيميل الى ذلك في البداية ولكنه سيمل هذا العمل ويتبرم به بسرعة جدا . وسبب ذلك ان الطفل في اثناء اللعب يبحث ، ويتعرف على العالم المحيط ، والمعرفة عملية دينامية ، ولذا فانها تنتظم في اطار معين ، حيث يستبدل نشاط اللعب بالنشاط الدراسي .

على ان دافع نشاط الراشد له شكل آخر تماما ، العمل الذي يتميز عن شكل اللعب والنشاط الدراسي في أنه لا يوجه كثيرا الى النشاط ذاته فقط بقدر ما يكون موجها الى نتائجه التي تظهر عادة في شكل التشجيع المادي . كما ان اللعب والنشاط الدراسي يحقق ارضاء بذاته خلال ممارسته ، أي أسلوب ممارسته ، ولذا عندما يترك شخص عمله ويحال الى المعاش فانه يفقد نشاط حياته الاساسي . وهذا يؤدي الى العملية التي اسماها عالما النفس الأمريكيان ، كامينج وهنري ، العزلة والتشتت . وهذا يتمثل في فقد الأدوار الاجتماعية السابقة ، وضيق مجال الصلاته ، وتركيز ميوله على عالمه الداخلي ، وانعدام الرغبة في المشاركة في الحياة الاجتماعية . ويلاحظ رجال علم النفس ان الميل الى اللعب والى النشاط الدراسي بالذات لا يضعف مع تقدم العمر ـ هذا ، مع ان الكبار يقلعون بسهولة عن هذه الأشكال من الشكال

النشاط ولذا فان الكثير من اساتذة الصحة النفسية قد اصبحوا يلحون ـ في مجال تقوية حياة المتأخرين في السن ـ على جذبهم واستمالتهم الى الدراسة واللعب . والمعروف ان نشاط لعب الراشد يتميز عن لعب الأطفال ، فألعاب الراشدين هي ما نسميه عادة الهوايات مثل ممارسة الرياضة والفنون غير المهنية الخ ، اما العاب الأطفال فتجمعها خاصية الدافع الذي يوجه الى ذات النشاط وليس الى نتائجه .

أما خاصية العمل الابتكاري فتتلخص في انه ـ والى درجة كبيرة اكثر من اشكال العمل الأخرى ـ يتضمن في داخله عناصر النشاط الدراسي وايضا اللعب . فالشخصية الابتكارية تجد الرضا في ذات العملية الابتكارية وليس فقط في تحقيق اهدافها . ولذا فان الميل الابتكاري لا يضعف حتى في اكثر سنوات العمر تأخرا .

أما عن دور الدوافع في نشاط العلماء فقد اورد « بيلز وأندروز » في دراستهما عن تنظيم العلماء والباحثين انه مع تقدم العمر يكون لانتاجية العلماء متوسطي الشهرة قمتان :

الأولى بين سن ٢٥ ـ ٣٠ سنة ؛ والثانية بين سن ٥٠ ـ ٥٥ سنة . ويعزو الباحثان انخفاض انتاجية العمل الابتكاري في العقد الرابع والخامس من حياة الشخص الى تغير عناصر الميول في هذه الفترة . اذ تتعاظم عند الناس في هذه السنوات الوظيفة الوالدية والأسرية ، والحاجات ذات النزعة الأسرية ، وتغلب على النواحي الابتكارية والانتاجية .

اما عند اعظم العلماء فان دورهم الانتاجي في الجماعة العلمية والميول المصاحبة لهذا الدور تسود في كل سنوات العمر ، ولذا فان الانحسار عندهم يمكن ان يلاحظ فقط في السن الطاعنة ، وهذا ايضا ليس دائما . كما يلاحظ ان الانحسار يقل ظهوره عند هؤلاء العلميين الذين يتميزون بالدوافع الداخلية اي الميل القوى نحو العمل ، والبحث الدائم عن الجديد ، ولذا يرى Argyle[١٨] أنه يجب ان نبتعد بالأذكياء والعباقرة عن العمل الكابح للجماح والممل لأنهم يكونون حينئذ غير سعداء وهذا يسبب لهم متاعب شتى ، والسبب الرئيسي للملل هو التكرار وطبيعة العمل ، والباحثون عن العمل الأسهل والأكثر تكرارا هم الأقل ذكاء والأقل تجربة والأقل ثقة بالنفس .

الابتكارية والصحة :

ولا يمكن تجاهل مشكلة اخرى هي مشكلة العلاقة بين الجانب النفسي والجانب الجسمي ، او بين عنصر المعلومات وعنصر الطاقة في النظام الحيوي مرتبطا بعملية الابتكار . وكما ذكرنا سابقا فان الصحة الجسمية الجيدة تلاحظ عند اغلب العلماء والفنانين المشهورين . والشكل الاول لهذه المشكلة هو تأثير الجانب الفيزيولوجي على الجانب النفسي ، اذمع الصحة الجسمية الجيدة تزداد القدرة على العمل ويرتفع النتاج الشخصية .

أما الشكل الثاني لهذه المشكلة فهو عن تأثير الجانب النفسي على الجانب الفيزيولوجي . ولقد كشفت الدراسات في الغرب عن أن كبار العلماء والفنانين لا يتميزون فقط بالصحة ولكن ايضا بطول العمر ، اذ تطول اعمارهم عن المتوسط

(١٨) Argyle, M.: Psychology and Social problems. London. Methuen and Co. Ltd. 1964.

العام بين ٣ ـ ٣،٥ سنة . كما كشفت الدراسات ايضا عن ان كبار العلماء والفنانين يتميزون بطول العمر الذي تكون فيه صحتهم البدنية سليمة اكثر من المتوسط العام ، وبصورة لم يستطع ان يوفرها حتى الآن التدخل الطبي عن طريق العقاقير او التغذية المعتدلة او الرياضة والتربية البدنية . كما وجد ان المبتكرين اقل تعرضا للاصابة بتصلب الشرايين وهو المرض الشائع الآن بين كبار السن ، وبالذات تصلب شرايين المخ . فاذا كانت هذه الأمراض في الشيخوخة تصيب حوالي ٥٠٪ السكان بعد سن السبعين ، فانها بين العلماء ، وبالذات العظماء منهم ، ظاهرة نادرة الحدوث .

على انه لا يجب حتى الآن ان نؤكد بثقة كاملة ان النشاط الابتكاري والذكاء العالي يدخلان في مجال طول العمر النفسي والاجتماعي والبيولوجي ، لأن تلك مشكلة عملية تستوجب المزيد من البحث .

والابتكاري يمكن وصفه بأنه شخصية ذات ذكاء مرتفع وواسع ، لا تفقد مع تقدم العمر اصالة التفكير او امنية الابتكار والرغبة فيه . والشخصية الابتكارية لا تتميز بتواجد صفات خاصة وفريدة ، ولكن بالتطور والنمو المتزايد لهذه الصفات اللازمة للنشاط الابتكاري . ويتلخص الأمر كله في ضرورة ان نضع في الاعتبار ان الشخصية هي تنظيم متكامل وهادف ، ولذا فان التطور المتزايد لواحدة من الخصائص او المحددات يقاومه البناء الكيفي لكل العناصر . وهذا البناء بدوره يمكن ان يقدم اساسا لتولد خواص اشتقاقية جديدة للشخصية .

ويمكن ان نضيف الى الخواص الأساسية للشخصية الابتكارية خاصية جديدة (اشتقاقية بحسب التعبير اللغوي) وهي السلامة النفسية المستمرة ، وطول العمر الابتكاري .

وهذا الوضع يمكن تلخيصه في حكمة فولتير (الشيخوخة الحمقاء ـ الخريف ـ للجاهل ـ الشتاء ، لرجل العلم ـ الربيع الذهبي) .

وجهة نظر أخرى الى العبقرية :

وقد ظهر في السنوات الأخيرة في الغرب تصور جديد ـ غير مألوف الى حد ما ـ عن العبقرية والابتكارية ويمثله العالم الأمريكي « موريس »[١٩] وترى وجهة النظر هذه أن الابتكارية ليست اكثر من استمرار فعالية صفات الطفولة في حياة الراشدين والكبار . ويتم ذلك إذا ما أمكن حفظ وصيانة العمليات التي ترتبط بهذه الصفات مع تقدم العمر وهي مشاعر التعجب والدهشة وحب الاستطلاع والفضول ، الميل الى التجربة ، التنقيب والبحث والاستكشاف ، سرعة الخاطر والفطنة ، واذا ما امكن التوصل الى سيطرتها على سلوك الراشد ، حينئذ يمكن ان ننتصر في معركة هامة هي « المعركة من اجل الابتكارية » . وقد قال « أوزوالد » برأي قريب من ذلك في أوائل العشرينيات حين قال في كتابه « المخترعون والباحثون » سنة ١٩٠٩ بأن الأطفال والحيوانات الصغيرة تكشف عن نزعة البحث في كل العالم المحيط وتميل الى دس أنفها في كل شيء . وعلى ذلك فان النزعة الأساسية التي توجد عند الباحث يمتلكها الجميع ، ولكنها في أغلب الأحوال ليست قوية او شديدة بدرجة تكفي لحفظها مع إستمرار الحياة عبر مدة زمنية طويلة . وهذا ما عبر عنه

(١٩) Morris, C. W.: "Foundation of the Theory of Signs". In: International Encyclopedia of Unified Science, Vol. 1. Chicago, The University of Chicago Press.

« راسادين » سنة ١٩٦٧ من أننا جميعا حتى سن العشرين كان يمكن ان نكون عظماء في الكيمياء والرياضيات وعلم الحيوان مثلا ، لو أن نزعة حب الاستطلاع والفضول المتأججة نحو كل ما يحيط بنا لم تضعف داخلنا بسبب تراكم وتكدس المعارف البدائية اللازمة لتواجدنا .

ومثل هذه السمات الطفولية توجد ايضا في تاريخ حياة كثير من عظماء البشر ، هكذا كتب « سيبروك » سنة ١٩٦٧ في تحليله لتاريخ حياة المخترع الأمريكي « روبرت وليامزفود » أن السمة الأساسية لفود هي ان الموهبة الزائدة لهذا الصبي الأمريكي ظلت معه ولم يصبح كبيرا في حياته .

Methven

على أن مدخل « موريس » ومن يتفقون معه نحو مشكلة الابتكارية يظل مدخلا من جانب واحد أو يتناول المشكلة من جانب واحد . فالكثير من صفات الناضجين مثل النزعة نحو هدف محدد او النشاط الهادف ، القدرة على العمل ، المعرفة الواسعة ، هي صفات ليست اقل اهمية بالنسبة للنشاط الابتكاري عن التعجب والدهشة وحب الاستطلاع والفضول العقلي .

والأصالة والتفكير غير التقليدي والميول المتعددة الجوانب هي صفات كثيرا ما تضيع مع الوصول الى النضج . وفي نفس الوقت فان نتيجة الميول الواسعة قد تكون عدم ثباتها ، ونتيجة عدم المحافظة قد تكون عدم التكيف في أمور الحياة وتفضيل معايشة الناشئة ، وحتى عند الأطفال قد تكون النتيجة هي معايشة الكبار (كما كان الحال عند الكاتبين الشهيرين كيرول وجرين) . ومثل هذه الصفات يمكن بالطبع تقبلها على انها صورة لبعض التأخر في النمو النفسي ، غير ناظرين الى النمو الزائد للوظيفة العقلية . ومن هنا يظهر التصور عن الشخصية الابتكارية على انها « طفل عاقل جدا » .

على أن السمة التي لا تقبل جدلا بالنسبة للشخصية الابتكارية هي تغلب ميول اللعب والميول الدراسية ، تلك التي تميز الطفل في كل مراحل عمره . والذكاء المرتفع يوفر الظرف الحتمي الذي تدخل بمقتضاه هذه الميول في مجال الفائدة الاجتماعية للعمل ـ وهكذا يتشكل النشاط الابتكاري . ولابد من الاشارة ـ بالاضافة الى ذلك ـ الى انه بحسب معطيات الانثروبولوجيا يتواجد في القشرة المخية للمبتكرين علامة فطرية او بدائية هي عبارة عن خد او تجعيد فردي ، كما يسمون النمط المخي للجمجمة بالنمط الطفلي نتيجة تشابهه مع جمجمة الطفل . رغم ان هذه الملاحظات تحتاج الى شواهد أخرى . .

* * *

مراجع الدراسة

1 — Argyle, M.: Psycholoy and Social problems. London Methuen and Co. Ltd. 1964.

2 — Cronbach, L.J.: Research for Tomorrow's Schools. N.Y. Macmillan. 1969.

3 — Field, J.: A life of One's Own. Pelican Books, N.Y., L., 1952.

4 — Fleming, C. M.: The Social Psychology of Education. Broadway house, 1967.

5 — Getzels, J., Jackson, ph.: Creativity and Intelligence. N.Y., Wiley. 1962.

6 — Jefferson, L.: These are my sisters. Tulsa, Vickers publishing Co., 1948.

7 — Jensen, A. R.: Genetics and Education. N.Y., Harper and Row. 1963.

8 — Marland, S. P.: "Education of the Gifted and Talented". Report to the Subcommittee on Education Committee on Labor and public Welfare, U.S. Senate. Washington, D. C.: 1972.

9 — Merton, R. K.: Bureaucratic Structure and Personality In "Social Forces", 18, 1946.

10 — Morris, C. W.: "Foundations of the theory of Signs". In: International Encyclopedia of Unified Science, Vol. 1. Chicago, The University of Chicago Press.

11 — Nijinsky, V.: The Dairy of Vaslav Nijinsky. N.Y. Simon and Schuster. Inc., 1936.

12 — Popper, K.R.: The logic of Scientific Discovery. N.Y., 1958.

13 — Snow, C. E.: A discussion of the relation of illumination intensity to productive efficiency. The Technical Engineering News., London, 1927.

14 — Terman, L. M.: Scientists and nonscientists in a group of 800 gifted men. Psychological Monographs, 1954, 68.

15 — Tolstoi, L.: My Confession. N. Y., Crowell, 1954 (2nd).

16 — Visher, S. S.: "Scientific starred 1903 — 1943".
In: American men of Science, Baltimore, The John Hopkins Press, 1948.

17 — Warner, D. A.: "The School, The Community, and the Gifted child". Educational Leadership. CTB - MC Graw-Hill, March 1977, Vol. 34, No.6.

18 — Whitehead, A.N.: Russel, B.: Principa Mathematica. 2nd edition, Vol. 1. Cambridge University press, 1950.

19 — Wiener, Ph. P.: Dictionary of the History of ideas. Vol II. N. Y., Charles Scribner's sons ½ 1973.

***

مفهوم المكان في المسرح المعاصر

سامية أسعد

اهتم أغلب كتاب المسرح المبدعين ، في العصر الحديث ، بالاتصال بالجمهور اتصالا يستند إلى أسس متينة . في الوقت نفسه ، تطورت حركة اللامركزية في فرنسا ، منذ أن جاء المخرج جان فيلار (١٩١٢ - ١٩٧١) ، وأصبح مفهوم المسرح - كمرفق عام - مفهوما مألوفا .

في العصر الحديث أيضا ، تعددت أماكن العمل المسرحي ، فأصبحت لا تقتصر على العواصم الكبرى . كما أن تكوين بعض الفرق المسرحية الدائمة سهّل عملية البحث عن الجماهير العريضة . وفي هذا السياق ، يجب أن نحلل تطور الاخراج المسرحي ، في العصر الحديث كمدخل لدراسة المكان في المسرح المعاصر .

في عام ١٨٨٠ ، ظهرت شخصية المخرج المسرحي التي أخذت أهميتها تزداد ازديادا مطردا . وقبل ظهوره ، كان العرض ينتظم حول نجم يسيطر على توزيع الأدوار ، ويخضع هذا التوزيع لهواه .

في أوربا كلها ، تطور مفهوم الاخراج المسرحي ، في الثلاثين سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، كرد فعل لتجاوزات الرومانسية . وكان الاهتمام المتزايد بالدقة التاريخية قد أعلن عن هذا التطور ، منذ بداية القرن التاسع عشر . واتفق ظهور المخرج مع ظهور التيارين : الواقعي والطبيعي في الأدب . ولا يعني هذا أن وظيفة المخرج لم تكن موجودة من قبل ، وإن كانت قد اتخذت أسماء مختلفة . على سبيل المثال ، طالب زولا وجوجول بوحدة العرض المسرحي وتماسكه لكن ، في الواقع ، لايمكن الحديث عن الاخراج حقا إذا اقتصرت هذه العملية على نقل ما يتضمنه النص المسرحي . فالاخراج له طبيعة مختلفة . وكان الناقد ب . دورت على حق

عندما تحدث عن « الوساطة اللازمة بين النص والعرض المسرحي » . فالمواد المختلفة التي يتكون منها العرض تنتظم في مجموعة متماسكة يمكن أن تنتج « كود » Code أي « سُنَّة » وتلتزم به . والتسليم بطبيعة العرض المسرحي الفنية واستقلاله عن النص هو بداية النظرة الصحيحة إلى الاخراج في حد ذاته .

وعندما يميل الفن المسرحي إلى العرض ، تنقلب أهمية العناصر المكونة له رأسا على عقب . عندئذ يستبدل النص كوسيلة أساسية للتعبير بتنظيم جديد تكتسب فيه العناصر المسرحية أهمية لم تكن لها من قبل . فيتخطى الديكور وظيفته المبدئية كاطار للعرض يكاد يخلو من المعنى . ويتحول أداء الممثل عن محاولة التأثير على المشاهد أو (إقناعه) . يختار المخرج هذه المكونات ، بالاضافة الى الأزياء والاضاءة ، وتصبح بين يديه وسيلة للتفكير في العمل المسرحي . وعندما يفهم المخرج المسرح على أنه شكل فني مستقل ، يقوم بعملية إبداعية تمكننا من الحديث عن « الكتابة المسرحية » بالمفهوم الحديث لهذه العبارة .

لقد فهم المخرج الفرنسي أنطوان (١٨٥٨ - ١٩٤٣) ، رائد المسرح الحديث في الغرب ، خشبة المسرح على أنها عالم مغلق محسوس ، هو الواقع ذاته . ومن ثم نظر إلى افتتاحها أمام الجمهور ، أثناء العرض على أنه حائط رابع شفاف ، مما يجعل عدم الالتفات إلى المتفرج أمرا ممكنا . يشير أنطوان المخرج إلى الطابع المادي للاطار الذي تدور فيه الأحداث بقطع الأثاث ، والأشياء التي يختارها لأنها حقيقية ، ويعالجها بصفتها تلك ، بعكس الأشياء المسرحية التي نادرا ما تكون قابلة للنقل أو الاستعمال الطبيعي . في هذا الاطار الواقعي ، يجد الممثل مثله ، ويلعب دورا لم يعرفه من قبل . كما أن الاضاءة الكهربائية تسهم في إضفاء الطابع الواقعي على خشبة المسرح .

وانتقلت بعض نزعات المسرح الواقعي واتجاهاته إلى المسرح المسمى بالطبيعي ومسرح « البولفار » حيث عاد المخرجون إلى استخدام بعض الوسائل التي تبدو واقعية . والوسائل التي يلجأ إليها هذا المسرح تسعى الى تقديم جزء من الواقع على أنه الواقع كله . وعادة ما يكون الديكور إعادة بناء لمنزل بورجوازي ثري ، والأزياء حسب آخر صيحة في عالم الموضة .. باختصار ، يعمد هذا الاخراج إلى نقل الحياة ، أو الواقع بواسطة شخصيات تنطق بنص يقصد به إضحاك المتفرج أو حمله على البكاء ، في إطار يقترب كل شيء فيه من الواقع .

ولم يكفّ المخرجون المعاصرون عن سؤال الواقع ، وظلوا يدخلون هذا الواقع بطرق مختلفة إلى خشبة المسرح . على سبيل المثال ، قد تتمثل الواقعية في الاستشهادات . ويعالج المخرج الفرنسي ر . بلانشون الأداء الطبيعي معالجة ملحمية . أما زميله أ . فيتيز ، فكثيرا ما يستخدم الأشياء الحقيقية سواء كانت سوائل أو طعاما أو أي شيء آخر ، وإذا ما خرجت هذه الأشياء عن سياقها ، وأبعدت عن وظيفتها الأساسية الأولى ، أو استخدمت ككناية ، أوجدت شبكات من المعاني الجديدة ، ولا يمكن أن نعتبر حالة لاسال والمخرجين الذين عالجوا ، في السنوات الأخيرة ، ما اتفق على تسميته بمسرح الحياة اليومية من أتباع « شريحة الحياة » الواقعية إذ أن لاسال يتعمد أن ينتقي بعض العناصر التي اختارها من الواقع في إطار يؤكد طابعه المسرحي ، ويقول : « أنا مسرح » ، ونتيجة لاحتكاك بعضها بالبعض الآخر ، داخل شكل فني معين ، تتحدث هذه الأشياء عن العالم ، متجاوزة الحكاية التي ترويها المسرحية ، وتدعو المتفرج الى التفكير فيما يراه .

أثار الاخراج الواقعي والطبيعي ردود فعل عنيفة في السنوات الأولى من القرن العشرين ، خاصة في الاتحاد السوفيتي وألمانيا . وأيا كانت المدارس أو التيارات فهي متفقة على أن الاخراج المسرحي يجب أن يؤكد الطابع المبتكر الأصيل للعناصر المكونة له ، وأن يعترف صراحة بالحيل التي يعتمد عليها .

وهناك من المخرجين ـ أمثال الفرنسي ج كوبو ـ من مال إلى البساطة في الديكور ، شأنه في ذلك شأن أولئك الذين يعتبرون النص أداة أساسية للاخراج ، وشأن المخرجين الذين يسعون إلى إقامة علاقة بين المسرح والجمهور ، ومن ثم ، يهتمون بالممثل في المقام الأول . وهذا المفهوم هو الذي أدى الى بناء مسرح قصر شايو (المسرح القومي الشعبي) ، حيث مساحة كبيرة عارية تحيط بها ستائر سوداء . في هذا الفضاء المسرحي espace theatral شكل المخرج جان فيلار المكان بالاضاءة . وهكذا حل جزءا من الصعوبات التي يفرضها البلاتوه الواسع . ويتفق هذا المفهوم أيضا مع الرغبة في إجراء حوار مع جمهور عريض يفكر في النصوص الهامة تفكيرا جماعيا ، أكثر مما يفكر في تجديد وسائل الاخراج .

وهناك من المعماريين وأصحاب النظريات من اهتم بالعلاقة بين خشبة المسرح والصالة ، حيث يجلس جمهور المتفرجين ، فهاجموا خشبة المسرح الايطالية ، وحذفوا الستائر ، وتقدموا بالبلاتوه داخل المساحة التي يحتلها المتفرجون . ونذكر ، في صدد حديثنا عن هذه النقطة ، آبيا (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨) الذي طور القوانين الأساسية لفن الاخراج في اتجاهات ثلاثة ، كرد فعل للوحات المرسومة ، والايهام التصويري عامة . وأوضح آبيا أنه يبني على المسرح مكانا محسوسا يستطيع أن يتنقل فيه الممثل بحرية ، وتلعب فيه الاضاءة دورا جوهريا بالنسبة لتحديد المستويات والايقاع . وقطع شوطا بعيدا في سبيل التجريد ونقاء الشكل ، وحلم بنقل الحياة إلى المسرح بطريقة لاشأن لها بنقل الواقع المباشر . ويمكن مقارنة الأبحاث التي قام بها آبيا بتلك التي قوم بها أ . ج . كريج الذي دافع عن المسرح القائم على فن الحركة .

أما التعبيرية فغزت كافة مجالات الفنون في ألمانيا ، في السنوات العشرين الأولى ، من القرن العشرين . وعبرت عن نفسها في المسرح بسلسلة من التغييرات في مجال الديكور والاضاءة والظلال الخ . . . . ووفقا للمفهوم التعبيري يتطلب أداء الممثل تدريبا جسمانيا يجعله قادرا على ترجمة أحاسيسه وانطباعاته بالتغيير الخارجي . وأدت التعبيرية إلى تغيير جذري في الاخراج ، فوحدت المكان ، واستخدمت خشبة المسرح كمنصة . على سبيل المثال ، حول ماكس رينهارت (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣) سيرك برلين إلى مسرح به ثلاثة آلاف مقعد وخال من الستائر ، وحاول أن يقدم عليه أعمالا من الريبرتوار الشعبي . هذا ولم تكن التعبيرية ، في البداية سياسية المصدر . لكنها سلكت هذا السبيل السياسي عندما عبرت عن تصور الانسان لحركته مع العالم ، وتساءلت عن العلاقة بين خشبة المسرح والصالة . وتركت أثرا عميقا في كل من بيسكاتور و ب . برخت اللذين طوعاها لمفاهيمهما .

أدى المسرح السياسي إلى انقلاب في الأشكال المسرحية . ولهذا ، نجد مكانا له في تطور الاخراج . وكان أ . بيسكاتور من أول الذين أرادوا أن يضعوا المسرح في خدمة الحركة الثورية . ولقد أعاد تشكيل خشبة المسرح وبناءها بناء هندسيا ، وعدد مستويات الأداء والتمثيل ، وأرفق بالعرض العروض السينمائية ، واللافتات ، والوثائق .

والمسرح الملحمي كما فهمه ب . برخت يقوم على علاقة خاصة بين ما يجرى على المسرح والمتفرجين . فمجموع الوسائل المسرحية ، من النص إلى الاخراج ، بدءا بالتحول الجذري للعلاقة بين المسرح والصالة ، يخدم هذه العلاقة لكن العالم المصغر الذي يبعث برخت الحياة فيه على خشبة المسرح يستند إلى فكرة التغيير الممكن للعالم . وهذا مبدأ أساسي وان كان عدد كبير من العروض المعاصرة التي تقول إنها تنتمي إلى المسرح الملحمي يميل إلى نسيانه . ويضع برخت أمام المفهوم الدرامي الأرسطاليسي للسرد ، حيث كل جزء مرتبط بالأجزاء الأخرى ومتوقف على الخاتمة ، أسلوبا آخر للسرد والرواية ، يعالج كل جزء فيه في حد ذاته وعلى حدة . عندئذ ، تتغير طبيعة المتعة التي يشعر بها المتفرج ،وتتطور مع اهتمام هذا المتفرج بالفهم والملاحظة . وعندما يحلل المتفرج ما يجرى ويفهمه ، يدعى إلى الاختيار بين أشكال السلوك المقترحة عليه ، وإلى التأثير على موقفه الخاص من العالم . وهذا المفهوم هو ما أطلق عليه ب . برخت المسافية distanciation ، وهو مفهوم يعتبر الممثل مندوبا للجمهور يضع قدرته على الأداء في خدمة الوعي بالاغتراب .

هناك أيضا من الناحية النظرية محاولة منفردة في المسرح الغربي ، قام بها الفنان أ . آرتو ، الذي حاول أن يعيد الصلة بين المسرح والطقوس ، وأدخل في المسرح منظورا ميتافيزيقيا ، خاطب آرتو الانسان الشامل عن طريق العرض الشامل . ولم ينظر إلى العلاقة بين المسرح والصالة ، ما دام لا يوجد ، بالنسبة له ، لاخشبة مسرح ولا صالة ، وإنما مكان موحد يذوب فيه ، مكان الواقع ومكان العرض في احتفال أشبه بالاحتفال الديني . وهكذا يقترب آرتو من أولئك الذين طالبوا بأن يكون الاخراج اللغة الأساسية والأولى للمسرح . وفي كافة مجالات الابداع أراد آرتو أن يقوم بعمل متجدد ، ويعيد إلى الجسد القدرة على التعبير ، ويعمل على ايقاظ قوى الانسان الدفينة ونشرها على المسرح . وكان في بحثه هذا ، متأثرا بالمسرح الشرقي خاصة مسرح بالي الذي كان اكتشافا بمعنى الكلمة ، بالنسبة له . وأراد أن يملأ فضاء المسرح بأجساد الممثلين ، والأقنعة والدمى ـ التي يسميها « ما يكان » ـ « والأشياء ذات الأشكال والاستعمالات المجهولة » على حد قوله .

●●●

قد يرى البعض أن الصورة هي خاصية الفن المسرحي . لكن من السهل علينا أن نرد عليهم بقولنا إن النص المسرحي يمكن أن يقرأ كأي نص آخر ، روائي أو شعري . فضلا عن أن الصورة قاسم مشترك بين المسرح ، والفن السينمائي والتلفزيون . واذا قلنا إن المسرح مكان يتحرك فيه الممثلون ، أدركنا توا أن هذا التعريف ينطبق أيضا على فن الرقص . إذن ، أول عنصر يفرض نفسه علينا عند تحليل الواقع المسرحي هو العلاقة الوثيقة بين العرض والمكان الذي يتم فيه .

فضلا عن أن الممثل هو العنصر الضروري في المسرح ، فالعناصر الأخرى كالديكور ، والأزياء ، والاضاءة ، عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها . أما جسم الممثل ، فلا يمكن أن يوجد إلا في المكان .

يفترض النص المسرحي وجود مكانين : مكان يشار إليه في النص ، مثلها في أي نص أدبي ، ومكان العرض ، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله . والمكان المشار اليه في النص مكان مطبوع يعلن عن نوع معين من التبادل

اللفظى . فهو يوزع على الصفحة بطريقة تشبه إلى حد ما توزيع المقاطع فى القصيدة . والناظر إليه يدرك الصفحة المطبوعة إدراكا بصريا معينا ، يشبه إدراك الناظر الى القصيدة . فمن خلاله ، يميز بين النص الذى يمكن أن نسميه نص المؤلف ، والذى يتمثل فى الارشادات المسرحية ـ وغالبا ما يكون موضوعا بين قوسين ، أو مكتوبا بحروف مختلفة عن باقى النص ـ ، والنص الذى يمكن أن نسميه نص الشخصيات ، وهو النص الذى تنطق به هذه الشخصيات عندما تعرض المسرحية . من خلاله ، أيضا ، يتبين ما إذا كان المشهد مونولوجا ، أم ديالوجا ، أم حديثا يجرى من عدد من الشخصيات . ويعود بنا هذا المكان المطبوع إلى مكان خيالى ذى أبعاد ثلاثة : مكان سمعى وبصرى وحركى .

تصور خشبة المسرح حدثا ما أو موقفا ما فى إطار ما استنادا إلى ما جاء فى نص المسرحية . وأى قراءة لذلك النص تفترض وجود مكان بعينه ، هو ذلك المكان الذى يبنيه القارىء فى خياله ، كما قلنا ، وتجتمع فيه العناصر الخيالية الفردية ـ الذكريات مثلا ـ والاشكال النابعة من النص التى تفرض نفسها على الجميع . من يقرأ « هاملت » ، مثلا ، يستطيع أن يتخيل القصر الذى تدور فيه أحداث المسرحية كما يشاء ، لكن ، مهما تعددت صوره وأشكاله الخيالية ، لابد أن يظل هذا القصر قصرا .

ولنحدد منذ البداية ما الذى نقصده بالمكان المسرحى . فنحن نعطى هذه العبارة معنى أوسع وأشمل من ذلك الذى تشير إليه مباشرة : خشبة المسرح ، أو المكان الذى يضم خشبة المسرح والمكان الذى يجلس فيه المتفرجون . فمكان العرض المسرحى ـ الذى يضم المسرح والصالة ـ مكان مسرحى يعرف بعلاقته المادية بالمدينة ، ولنذكر ، من بين هذه الأماكن ، المسرح الاغريقى ، والمسرح الرومانى ، وأوبرا باريس ، وسكالا ميلانو ، الخ . . وكلها أماكن تفترض وجود علاقات مادية خاصة بين خشبة المسرح والصالة ، وتقوم بدور ثقافى واجتماعى معين داخل المدينة . أما خشبة المسرح ، فهى مكان له خواصه المادية وعلى علاقة خاصة بممارسة العرض . وإذا ألقينا نظرة سريعة على تاريخ المسرح ، وجدنا أن خشبة المسرح تطورت تطورا ملحوظا من العصر الوسيط الى العصر الاليصابثى الى العصر الكلاسيكى الخ . . . . واتخذت أشكالا مختلفة ، منها منصات الأسواق ، وخشبة المسرح الايطالية الأشبه بالعلبة ، الخ . . . . ولا نقصد بالمكان المسرحى أيضا الديكور ، سواء كان رسما أو معمارا ، أو الصورة التى يقدمها هذا الاطار لمكان موجود فى نقطة ما من العالم ، وله واقع تاريخى أو واقع معاصر .

يقول أ . أرتو : « ينشأ المسرح عن الفوضى المنظمة » ويتم هذا الانتظام فى إطار معين ، ومكان معين . وقراءة هذا المكان المسرحى بوصفه مكانا منظما يرجع بنا إلى قراءة جديدة ممكنة لعلاقة الانسان بالمكان الثقافى والاجتماعى الذى يعيش فيه . وذلك لأن المسرح يمكن أن يحاكى العلاقة بين الانسان والمكان الخاص به . وعادة ما يتخذ هذا النظام شكل علامات تدل على المكان . ومن ثم ، يمكن الحديث عن مكان عرض مسرحى فى الشارع ، أو مكان مسرحى يشتمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك ، أو مكان خال من أى خواص معمارية .

والمكان المسرحى واقع معقد للغاية ، بالقدر الذى يشتمل به ، من ناحية ، على مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون (خشبة المسرح) أو يجلس فيه جمهور المتفرجين ، ومن ناحية أخرى ، على مكان مجرد يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض .

تترتب على تعريف المكان المسرحى على هذا النحو بعض النتائج المتناقضة . لقد استندنا ، فى هذا التعريف ، على بعض الفروق التى قد تبدو جذرية ، لكنها كثيرا ما تزول ، فى الواقع . فعن الفصل بين المسرح والمدينة ، نقول إن أى مكان يمكن أن يتحول إلى مسرح ، كذلك بالنسبة للفصل بين خشبة المسرح والصالة ، نقول إن العرض قد يشتمل ، بقدر قليل أو كثير من الوضوح ، على الممثلين والجمهور ، فى مكان واحد ، حتى لو ظل هذا الفصل قائما . وهناك نتيجة أخرى فيها كثير من التناقض ، ألا وهى أن المكان المسرحى ليس بالضرورة صورة لشىء ما ، حتى لو اشتمل على بعض العناصر المصورة كاللوحات . قد يتناقى هذا الرأى مع الآراء السائدة فى هذا الشأن ، لكن رفضه يترتب عليه عدم فهم كثير من الأشكال المسرحية المعاصرة ، بل بعض أشكال المسرح التقليدى . أخيرا ، اذا عرفنا المسرح بأنه مجموعة من العلامات ، كما أسلفنا ، فمعنى هذا أن هذه المجموعة مكونة من عناصر تتفاعل فيما بينها ، ونقاط تترابط فيما بينها . ولا يتناقض هذا المبدأ الأساسى مع كثرة الأماكن وتعددها فى كثير من المسرحيات المعاصرة .

وللمكان المسرحى عدد من السمات المميزة ، ينتج بعضها من طابعه المحسوس فهو ، لصفته هذه ، مكان محدد ، أيا كان شكل هذه الحدود ، حتى لو اقتصرت على خط وهمى يفصل بين الممثلين والجمهور . وكافة العناصر المسرحية محسوسة أيضا ، فالممثل إنسان من لحم ودم ، وان كان بعض المخرجين قد استخدموا الدمى و « المانيكان » ـ من بينهم المخرج الكبيرت . كانتور الذى يجعل الشخصيات تحمل ، فى لحظات معينة من العرض ، مانيكانات هى صورةطبق الاصل منها ـ ، والأشياء التى توجد على خشبة المسرح محسوسة ملموسة . إذن ، كل ما يوجد على المسرح مصنوع من مواد لاتختلف عن المواد التى يصنع منها ، فى الواقع . بعبارة أخرى ، تتميز العلامة signe المسرحية بوحدة مادتها ومادة مرجعها . ويختلف المكان المسرحى عن اللوحة أو السينما لأنه ثلاثى الأبعاد ، ولأنه يوجد علاقة بين علامات تنتمى إلى عدة مجالات ، منها وأهمها السمع والبصر ، والحركة . كما أن المكان يتحول أثناء العرض ـ حتى فى المسرحيات التى تعتمد مبدأ وحدة المكان الشهيرة ـ نتيجة لتغير الشخصيات التى تشغله ، ويجعل الصور تتراكب فى ذاكرة المتفرج . وهو مزدوج الطابع ، ما دام يشتمل ـضمنيا ـ على الأقل ـ على الممثلين والمتفرجين . اللهم إلا إذا بلغ التطور حد المسرح الذى يقدم عرضا بلا جهور ، أو الجمهور الذى يذهب إلى المسرح ليشاهد خشبة خلت من الشخصيات ، والأصوات والحركة ، الخ . . .

والمكان الخاص بالزمن الذى كتب فيه نص المسرحية له أهمية كبرى بالنسبة للعرض . فتغير المكان الخاص بمسرحية ما يعنى أيضاتغير معناها .

والنظرة إلى العالم التى تشير اليها ضمنا خشبة المسرح ، بشكلها وأبعادها ، تؤثر حتما على الكتابة المسرحية . على سبيل المثال ، تفترض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موجودة فعلا فى المسرح الأليصاباتى . والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التى ضمنها الكتاب الرومانسيون مسرحياتهم ، ولها علاقة ضرورية بالديكور التاريخى ، تفترض وجود أماكن عرض فسيحة فيها ديكور مبنى أو مصور . وخشبة مسارح التجارب ، وهى خشبة صغيرة فقيرة ، تتطلب عددا قليلا من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج موضوعات مأخوذة عن الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانيات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن كل منها مستقل عن الآخر أمرا سهلا ميسورا .

والصفة الأساسية المميزة للمكان المسرحى هى وظيفته المزدوجة . فهو مكان يتم فيه الأداء والتمثيل ، أى أن الممارسة الجسمانية تجد مكانها فيه ، وهو أولا وقبل كل شىء ، المكان الذى يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم . وهذه سمة عالمية ، أيا كانت طريقة العرض . فى الوقت نفسه وهذا شىء أصبح بديهيا ، لأنه فى الغرب فحسب ، إنما فى مسرح الشرق الأقصى أيضا ـ يحاكى المكان المسرحى مكانا محسوسا ، لكن بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتبعها الرسام الواقعى . يمكن أن نقول إنه يقدم صورة منه ونلاحظ أن الأداء والمحاكاة يتمان فى المكان فى آن واحد ، وإن كانت النسبة بينهما تتفاوت فى كثير من الأحيان .

هكذا ، يؤثر العرض على النص تأثيرا قويا سواء عن طريق خشبة المسرح ووضعها وشكلها أو عن طريق الرؤية الخيالية التى تقدمها . مثال ذلك ، أن تكون خشبة المسرح الإيطالية كناية عن مجتمع معين . ولنضف إلى ذلك حركات الممثلين الخاصة وطريقة استخدامهم للمكان .

هكذا ، يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقا بين العالم الاجتماعى وعالم الكاتب الخيالى ، وبين المتفرجين والممثلين ، وبين النص والعرض . كما أنه العنصر الذى يربط عناصر العرض بعضها ببعض . وهذه الوساطة التى يقوم بها معقدة للغاية . قد يوحّد عناصر العرض بطريقة سلبية ، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل هذه العناصر . وقد يبدو وكأنه بنية ترسم علاقات مميزة بين العناصر المكونة للعرض : مكان مغلق ومكان مفتوح ، مكان واحد أو مكان مقسم إلى عدة وحدات الخ . . . وفى بعض الأشكال المسرحية الحديثة جدا ، يحاول المكان ألا يوحد العناصر ، عمدا ليجبر المتفرج على التساؤل عن تصويره الخاص للعالم .

يمكن أن يكون المكان المسرحى صورة من مكان اجتماعى أو ثقافى معين ، فالعرض ، فى مسرح « البولفار » ، يستخدم عادة صالونا بورجوازيا . والعروض « الطبيعية » كانت تفخر بأنها تصور المكان بأدق تفاصيله ، سواء كان هذا المكان قهوة ، أو شارعا أو أى مكان آخر .

لا يرفض المسرح المعاصر هذا النوع من التصوير ، لكن كثيرا ما يغيره أو يتلاعب به . يمكن أن يكون المكان المسرحى أيضا صورة لأماكن خيالية ، أو أماكن الحلم ـ حلم المؤلف المتمثل فى الشخصيات أو حلم المخرج نفسه ـ ، أو صورة لما يعتمل فى أعماق النفس البشرية . وقد يكون المكان ترجمة لأبنية النص ، خاصة تلك الأبنية التى لها علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون المكان صورة أمينة لواقع اجتماعى أو نفسى معين ، لكن ، كثيرا ما يكون شبيها بها ومماثلا لها ، وفقا للأساليب البلاغية المختلفة : الكناية ، الاستعارة ، الرمز ، الخ . . . ومهما كانت دقة المحاكاة التصويرية ، فهى صورة كونها الناس عن الواقع .

ومن بين خواص المكان المسرحى الاتجاه الأفقى أو الرأسى . قد يتمثل الاتجاه الرأسى فى البناء المعمارى ، أو أنماط أخرى من العرض ، كتلك التى ترسمها وتشكلها أجسام الممثلين . قد يكون المكان المسرحى عميقا ، أو مسطحا ، أو به مستويات عدة . ويفترض كل هذا أشكالا مختلفة لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحى . كما أن أبعاد

البلاتوه ، وحجمه ، وازدحامه بالأشياء أو خلوه منها وارتفاعه عن الأرض ، عناصر يعالجها المخرج بطريقة معينة لا بد من التساؤل عن معناها . قلنا إن خشبة المسرح مكان محدد ، لكن الأشكال التي يتخذها هذا التحديد مختلفة للغاية . فالمكان المسرحي مغلق ومفتوح في آن واحد . فهو مكان محدد بالنسبة لأى مكان آخر ، ومكان مفتوح في اتجاهين : اتجاه الكواليس واتجاه المتفرجين . ولا بد من التساؤل عن تجانس المكان المسرحي من عدمه ، أى التساؤل عما اذا كان هذا المكان جزءا من الواقع انفصل انفصالا تاما عما عداه ، أو مكانا مستقلا له طابع مقدس . ويطرح أيضا ، في هذا السياق ، موضوع حركة المكان ، إذ يمكن أن تتغير أبعاده أو يتغير وضعه بواسطة بعض الحيل الفنية . يمكن أن يظل هذا المكان واحدا لا يتغير أو يتسع أو يضيق . مثال ذلك مسرحية أ . يونسكو « اميديه » ، التى نرى فيها جثة تحتل جزءا من المكان ، في البداية ، وتكبر هذه الجثة شيئا فشيئا إلى أن تحتل المكان كله ، وتجبر من يشغلونه على الخروج منه . ويطرح هنا سؤال جوهرى خاص بالمكان : هل هو واحد أم متعدد ؟ يمكن أن نقول ، بطريقة ما ، إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا متعددا . والصورة المثلى لتعدد المكان هي ما اصطلح على تسميته « المسرح داخل المسرح » . ونذكر في هذا الصدد ، المشهد التمثيلي الشهير الذى نراه في « هاملت » ، ومشهد المسرح الصغير في مسرحية تشيكوف « النورس » .

ولعل مسرحية بيتر فايس « مارا ـ صاد » أفضل مثال يمكن أن نسوقه . تدور أحداث هذه المسرحية في مصحة شارنتون للأمراض العقلية . ويقوم بها المرضى نزلاء المصحة . لكن في إطار عرض مسرحي ترفيهي يخرجه أحدهم ، الماركيز دى صاد . ويشاهد العرض مدير المصحة وزوجته وابنته ، وهم جالسون على منصة منفصلة عن المكان الذى يقف فيه الممثلون . ومكان الأداء مقسم بدوره إلى عدة أماكن : منها البانيو الذى يجلس فيه مارا طوال العرض ، والمكان الذى ينتقل إليه المرضى لأداء دورهم بعد أن كانوا مجرد متفرجين ، والمكان الخلفي الذى يقف فيه الكومبارس ، ووراءه ستار يرفع ويسدل في لحظات معينة من العرض . هكذا يشاهد المتفرج الجالس في الصالة مسرحية ب . فايس التى تشتمل بدورها على مسرحية دى صاد . هكذا ، لم يعد الممثلون أناسا ينظر إليهم المتفرجون فحسب ، بل انقسموا بدورهم إلى ممثلين ومتفرجين . ولعل أهمية هذا النوع من ازدواجية المكان هي ألا ينسى المتفرج أبدا أنه في المسرح .

علاقة المكان المسرحي بالمتفرج ، والتغير الحديث الذى طرأ على هذه العلاقة إحدى خواص المسرح المعاصر . لقد طرأت على هذا المكان تغيرات هائلة في الخمسين سنة الأخيرة تجعل من الصعب إحصاء مختلف الأشكال التى اتخذها . كأن كل مخرج يريد أن يبنى مكانا مبتكرا خاصا بكل عرض على حدة . ولا نعنى بهذا الديكور فقط ، وإنما المكان كما عرفناه ، أى مكان التمثيل ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقته بالمتفرج . وكان أول تغيير بالذات هو علاقة المكان المسرحي بالمتفرج ، ورؤيته ، والمكان الذى يشغله بالنسبة للعرض . ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهى متفقة حول نقطة واحدة : لا بد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحي .

وأول عمل يمكن القيام به لايجاد هذه العلاقة الجديدة هو تغيير المعمار ، ومن ثم ، العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . لقد جاء هذا التغيير متأخرا في الواقع . والعروض المسرحية الحديثة جدا هي أفضل مثال له . كانت التغييرات التى تمت قبل ذلك تُبقى على العلبة الايطالية وظل المتفرج يجلس في مواجهة خشبة المسرح لكننا نجد اليوم سلسلة من الأشكال الجديدة حقاً : المسرح الدائرى الذى يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ، وخشبة المسرح التى تحيط بالمتفرجين على شكل حلقة ، والمكان المستطيل الذى يجلس المتفرجون على جانبيه ، الخ . . .

هذه الأشكال الجديدة خاصية أساسية هي إزالة الديكور ، بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على الممثلين وباقي المتفرجين . وأحياناً ، بلغت الرغبة في الافلات من العلبة الايطالية حد الهرب إلى الهواء الطلق ، وتقديم العروض أمام الأبنية التاريخية أو الأثرية واستخدامها كخلفية للأحداث . مثلا ، مهرجان أفينيون السنوى يقام في فناء قصر البابوات . وأحياناً ، عادت العروض إلى الأماكن التقليدية الشعبية : السيرك ، منصات الأسواق ، الخ . . . وهى أماكن تجمع النظارة والممثلين في حيز واحد .

يهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج وإرساء أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية . فالتغيير في خشبة المسرح ليس شكليا فقط ، فهو ينتهي ، أو يريد أن ينتهي إلى المساواة في علاقة المتفرجين بالعرض ، ويسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة هي إضفاء الطابع الديمقراطي ، لا على المتفرجين فقط ، وإنما على العرض أيضاً . فالأشكال الجديدة للعرض أكثر مرونة وأقل تكلفة من سابقاتها . ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، بل لم تعد في حاجة إلى الديكور الغالي الثمن ، وكثيرا ما تكتفي بالاكسسوارات البسيطة . وهناك مفهوم جديد استقر في الآونة الأخيرة ، هو مفهوم « المسرح الفقير » . وانتقلت بعض العروض إلى المسارح التقليدية الخربة ، بدون أن تعيد بناءها أو ترممها . مثلاً ، اختار المخرج الانجليزي بيتر بروك مسرحاً مهجوراً يقع في شمال باريس ليقدم عليه عروضه وأبقاه على حاله ، ولم يغير فيه سوى المقاعد التقليدية المكسوة بالمخمل الأحمر ، واستبدلها بمقاعد خشبية أقل ما يمكن أن يقال عنها إن الجالس عليها لا يشعر بالراحة على الاطلاق . وجدير بالذكر أن العروض التي تقدم في أماكن كهذه يمكن أن تنقل بسهولة إلى مدن أخرى ، غير العواصم ، داخل البلاد وخارجها ، وبالتالي ، تلتقي بجماهير جديدة لا تذهب عادة إلى مدن أخرى ، غير العواصم ، داخل البلاد وخارجها وبالتالي ، تلتقي بجماهير جديدة لا تذهب عادة إلى المسرح . فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرجين ، وتقسمهم إلى فئات ، فالجميع يستطيعون المشاركة في العرض ، ومن ثم ، يستعيد العرض المسرحي شيئاً من الطابع الاحتفالي الذي كان له ، أصلا ، في الماضي .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عمدت إلى إفراغ المكان المسرحي من محتوياته التقليدية ، خاصة الديكور ، فلكي تجبر المتفرج على أن يملاه بخياله ، تلك هي المرحلة الأولى . إلى ذلك الاتجاه الذى يسير فيه اخراج العرض . ويبدو أن كثيراً من العروض المعاصرة تحاول أن تبرز عدم تجانس المكان . وتحاول أن تجعل منه مكاناً « سيرياليا » يشتمل على عناصر متجاورة ولكن متنافرة تعيد بناءها عين المتفرج .

يمكن أن نقول ، عامة ان المكان المسرحي المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف يختبر امكانياته وحدوده . فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الافقي كما يستخدم العمق ، ان وجد ، وأحيانا ، يقسم المكان بحيث يفقد مركزه ، واستقراره ، وحدوده ، وعلاماته المطمئنة ، بل معناه . واذا فقد المكان مركزه ، أمكن تصوير مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة ، في وقت واحد . مما يدعو المتفرج الى بذل شيء من الجهد لدمج العناصر المبعثرة بعضها في بعض . . وقد يرتكز عمل المخرج على ازالة التناقض بين المفتوح والمغلق ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . . واذ يزول التناقض يصبح المسرح المكان المختار للحرية .

ويتضح من كل ماسبق أن المكان المسرحي المعاصر لم يعد ينتمي الى عالم المعطيات البديهية ، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج . ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ، وبفكرة العرض في حد ذاتها . فالمكان المعاصر جُعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرته الى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له .

●●●

كيف يدرس المكان المسرحي ؟ توجد ثلاثة اتجاهات ممكنة لدراسة هذا المكان . دراسة النص المكتوب ، أي نص المؤلف ، ودراسة النص الذي استخلصه المخرج من نص المؤلف ، ودراسة عملية التواصل في حد ذاتها . يعني هذا أنه يمكن دراسة المكان في النص الذي نسميه النص الدرامي ، أومكان العرض ، أو المكان الذي يتم فيه التواصل . . يعتمد الاتجاه الأول على النص الدرامي بوصفه نصا أدبيا لا يختلف كثيرا عن نص القصيدة الشعرية أو الرواية ، مع فارق هام ، هو أن النص الدرامي جعل لكي يُعرض في مكان يخلقه القارىء بالخيال . أما دراسة مكان العرض فتتطلب أدوات بحث مختلفة منها نص المخرج وعناصر أخرى أهمها الوثائق الخاصة بعرض المسرحية أو عروضها المختلفة . ودراسة التواصل تعتمد على الظروف المادية التي تم فيها العرض ، خاصة شكل خشبة المسرح وأبعادها ، وعلاقتها بالمكان الذي كان يجلس فيه المتفرجون .

ولنترك المجال النظري ، لندرس المكان في مسرح أ . أداموف عامة ، واثنتين من مسرحياته خاصة . ولنوضح أننا نسير ، في هذه الدراسة ، في الاتجاه الأول سالف الذكر ، ذلك الذي يعتمد أساسا على النص الدرامي . ونلاحظ في البداية أن المكان يمكن أن يكون صورة من النص الدرامي وأبنيته ، وأن النص بدوره يمكن أن يكون صورة المجتمع الانساني أو النفس البشرية .

في مسرح أداموف ، نادرا مايتسع المكان بحيث يتخذ أبعاد المدينة ومساحتها أحيانا . يذكر المؤلف اسم هذه المدينة - احداث مسرحيته « أه لو أن الصيف عاد » تدور في ستوكهولم - وفي أغلب الأحيان لا يذكره ، عادة ماتظل المدينة مجهولة . فالمدينة التي تدور فيها أحداث « المحاكاة التهكمية » تدل عليها « دائرة فوتوغرافية » فقط . والمدينة عند أداموف مكان مفتوح لكنها مع ذلك مكان الاغتراب ، واضطهاد الانسان في « سياسة الفضلات » ، مثلا ، يربط الكاتب هذا المفهوم بالاحداث الحالية ، ألا وهي التفرقة العنصرية ، فأحداث هذه المسرحية ، كما يقول ، يمكن « أن تقع في جنوب أفريقيا ، أو ولاية من ولايات أمريكا الشمالية » وقد تصور المدينة من خلال الشارع ، وهو جزء منها . واذا كانت المدينة عند أداموف تحمل دائما معاني معادية ، فان الشارع يحمل معنى مزدوجا ، فهو مكان يعرض فيه الانسان للخطر عامة ، وقوى الشر خاصة : السلطة ، الحرب ، الأخرين الخ . . لكن يمكن أن يصبح الشارع مكانا للاحتفال ، يتحرر فيه الانسان المتمرد من السيطرة والقهر . في « المحاكاة التهكمية » نجد أن الشارع هو مكان المطاردة ، مطاردة الانسان لكنه يصبح « في ربيع ٧١ » ، مكانا متميزا له معان ايجابية ، فهو مكان تحرر العمال ، والكفاح من أجل استعادة حقوق الشعب . ولنضف الى هذه الأماكن المفتوحة ، والريف ، الذي يتحول عن معناه الرمزي - مكان الراحة ، والهدوء ، والهرب من ضوضاء المدينة ، ويصبح مكانا أشبه بالجحيم ، يضيق الخناق على

الشخصيات ، مثلها في « الجميع ضد الجميع » ، حيث تموت البطلة وهي تحاول الهرب . فيما بعد ، جعل آداموف الشخصيتين الرئيسيتين في مسرحية « وراء الحدود » تموتان بنفس الطريقة ، على الحدود . حاول جيم وسالي أن يعبرا الحدود،لكن محاولتهما باءت بالفشل ، ودفعا حياتهما ثمنا لها . اذن المرور عبر الأماكن الوسيطة ـ الباب ، الحدود ، الخ . . ـ له معنى واحد : الموت . واذا انتقلنا الى الأماكن المغلقة ، وجدنا أن الغرفة هي المكان الغالب في مسرحيات آداموف . والغرفة عادة ، مكان يرمز الى الحياة الداخلية الحميمة ، والحماية من العدوان الخارجي . لكن الغرفة ، عند آداموف تنقلب على من يشغلها ، وتتحول الى مكان أشبه بالسجن تمر به القوى المعادية ، بل يصبح سجنا نتيجة لانغلاقه . واذا أفلتت الشخصية منه ، لقيت حتفها ، بالمعنى الحقيقي أو المجازي لهذه الكلمة . وكثيرا مايؤكد آداموف أهمية هذا المكان المتميز بأن يجعل منه عنوانا لهذا المشهد أو ذاك . كما أنه يقيم علاقة بين المكان والانسان الذي يشغله . ففي بداية « الغزو » نرى مكانا تشيع فيه الفوضى ، يعكس الاضطراب الذي استولى على نفس الشخصية الرئيسية . لكن النظام يسود نفس هذا المكان في نهاية المسرحية ، بعد موت البطل ، واحتلال الأم لمكانه بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة . وعادة ماتكون الغرفة المكان الذي يموت فيه البطل ، في « الغزو » ، ينسحب البطل بيير الى غرفته ، بعد أن مزق بأسنانه المخطوط الذي كان سببا لوجوده . وفي غرفته يقدم على الانتحار ، ويمكن أن تتخذ غرف أخرى ، أقل أهمية ، معاني أخرى عند آداموف .

في الأماكن المغلقة التي نجدها في مسرحيات آداموف ، وخاصة الغرف ، توجد دائما فتحة ملاءمة تؤدي الى الخارج ، وتتمثل في باب أو شباك . ومعروف أن الباب ، في المسرح ، له وظيفة محددة فهو الذي يفصل بين المشاهد عندما تدخل منه الشخصيات أو تخرج . ودخول الشخصيات وخروجها ، عند آداموف حركات لها معنى دائما . عندما يجتاز بيير ـ في « الغزو » ـ عتبة الباب المؤدي الى غرفته ، يؤدي حركة لارجعة فيها . وفي « المحاكاة التهكمية » ، يحكم على المستخدم بعدم الخروج من الزنزانة التي سيبقى فيها أبدا . اذن لاتستطيع الشخصية الهرب من الباب حقا ، لأن الأماكن المغلقة عند هذا الكاتب اماكن لاتفتح على الخارج . ولاتستطيع الشخصية الهرب منها ، اللهم الا في الخيال أو الحلم . اذن ، المكان المغلق عنده بديل رمزي للسجن ، لكن السجن لاوجود له ماديا في مسرح آداموف . واذا كان السجن لايرى في الخارج ، فهو موجود في الداخل . لذا ، حاول آداموف ، من خلال أعماله المسرحية ، أن يحرر الانسان من الخوف ، والقلق ، والاضطهاد .

وسواء كان مفتوحا أو مغلقا ، سواء كان داخليا أو خارجيا ، يكتسب المكان عند آداموف خواص مميزة . يدخل الكاتب تغييرا طفيفا على مكان ما لكي يحوله الى مكان آخر . يكفي لهذا أن يتغير عنصر من عناصر الديكور ، مثلا ، أو مكان أحد الاكسسوارات في « البروفيسور تاران » يتحول قسم البوليس الى مكتب استقبال في احد الفنادق نتيجة لتغيير بسيط . ويدل هذا على أن هذه الأماكن أماكن رمزية ، وصور مختلفة لمكان واحد . اذن يخفي تعدد الأماكن الظاهري وحدة لاشك فيها .

وسواء كان واحدا أو متعددا ، لايقتصر المكان عند آداموف على حدود المكان المخصص للعرض . اذ مده المؤلف ، وأكسبه اتساعا ، وجعله يتخطى حدود الكواليس وتوصل الى هذا عن طريق الصوت والضوء . هكذا أضاف

الى مكان الأحداث مكانا آخر ، مسموعا أو منظورا ، غنيا بالمعاني . وجعل مصدر الصوت والاضاءة غير مرئي ، وبالتالي ، زاد من فاعليتها . يسود « المحاكاة التهكمية » جو من الارهاب تعبر عنه صفارات رجال الشرطة ، وأصوات سياراتهم ، والكشافات التي تمرر على المسرح . وفي مسرحيات أداموف عامة كثيرا مانسمع أصوات قريبة أو بعيدة تأتي من أماكن مختلفة ، عبر الكواليس ، وظل آداموف يتبع هذا التكنيك حتى في آخر مسرحياته . أما الاضاءة ، فتحدد ، على خشبة المسرح ، المكان الذي يدور فيه الحدث . وبالاضاءة فقط يمكن تغيير المكان . وهنا يكتسب الاظلام أو الضوء القوى معنى خاصا . ففي مسرحية « سانت ـ أوروبا » ، ننتقل من عالم اليقظة الى عالم الحلم ، عن طريق الاضاءة . فاذا ساد الظلام المسرح ، ثم أضيء ، كان معنى هذا الانتقال الى الحلم ، واذا حدث العكس ، كان معنى هذا العودة الى عالم اليقظة والواقع .

كثيرا ما يكون المكان المسرحي صورة لمجتمع ما ، يعتبر بالتالي صورة مصغرة للعالم ، ويقيم ، في المكان ، علاقات لها معناها ، وعادة ماتكون هذه العلاقات سياسية ، أو اجتماعية ، أو ثقافية . فالطريقة التي يعمل بها المكان تحاكي الطريقة التي يعمل بها المجتمع . وهو يلجأ أساسا الى الكناية والاستعارة . ووظيفة هذين الاسلوبين هي التي تمكن الناقد من أن يبين أن المكان في النص الدرامي يعكس صورة معينة للمجتمع .

لكن ، يمكن أن يكون المكان المسرحي أيضا على علاقة بالنفس البشرية خاصة بعد التقدم الذي أحرزه التحليل النفسي . وهنا أيضا ، نأخذ من مسرحيات هذا الكاتب مثالا . فقد ألف هذا العلم ، من ناحية ـ ترجم أداموف كتاب يونج « الأنا واللاشعور » ـ ومن ناحية أخرى ، تدل الدراسة النفسية لهذا الكاتب ، من خلال كتاباته الذاتية ، على تعقيد بالغ علاوة على أن المسرح يعتمد أساسا على اخراج مضمون داخلي الى الخارج . وتعارض الداخل والخارج مبدأ أساسي في التحليل النفسي ـ وعلى أن أداموف أعطى الحلم اهمية خاصة . ومثالنا الاول « سياسة الفضلات » التي صور فيها آداموف حالة مرضية ، أما المثال الثاني فمسرحية « آه لو أن الصيف عاد » التي اعتمد فيها المؤلف على تصوير الأحلام فقط لاغير .

نشأت مسرحية « سياسة الفضلات » عن حالة مرضية ، وانتهت بأداموف الى ادانة التفرقة العنصرية . تتلخص هذه الحالة في أن المريض يشعر بقلق هائل ازاء تعدد الأشياء وتكاثرها ، خاصة تعدد مخلفاتها وفضلاتها . وينتهي المريض الى أن هذه الفضلات مخصصة له ، وأن عليه أن يبتلعها لكنه يرفض ، يقول الكاتب ان هذه الحالة ، كما هي ، كانت لاتصلح مادة لمسرحية قائمة بذاتها . لذا جعل هذا المريض الخائف ينتمي الى الطبقة المميزة في مجتمع يخشى تكاثر السكان عامة ، مما يؤدي الى اتباعه سلوكا معينا ومن ثم تخيل أن الأحداث تقع في جنوب أفريقيا ، حيث يخاف البيض من زيادة أعداد السود المطردة . وتخيل أن هذه الحالة الفردية قد تحولت الى حالة جماعية . وينتهي الخوف من الفضلات بالشخصية الرئيسية ، جوني ، الى الخوف من السود ، ظنا منه أن السود هم الذين يضعون الفضلات في طريقه . وفي النهاية ، يقتل أحد السود ، توم . تدور المسرحية كلها حول القضية ، وهي أكثر اقناعا من الجريمة ذاتها . لذا تصور خشبة المسرح قاعة محكمة ، ومكانا مرتفعا نسبيا تدور فيه الأحداث التي يأتي ذكرها أمام القضاة . نتيجة لذلك ، تدور الأحداث على مستويين من الناحية الفنية : مستوى السرد ومستوى الأداء ، ولكل منها مكانه الخاص ، وان كانا

متكاملين : ما يذكر أو يقال أمام القضاة يعاد تمثيله على المكان المرتفع لكن ، لايوجد حد فاصل بين المكانين اللذين يتصلان بانتقال الشخصية من أحدهما الى الآخر فحسب . من الناحية النفسية ، يمكن أن نقول ان المكان المرتفع الذي تظهر فيه نزعات جوني المكبوتة ونزعات الآخرين هو مكان الجوهر العميق ، لا المظهر . في حين أن المكان الذي يواجه منصة القضاة هو مكان الأنا ، ويختلف الشهود ، بما فيهم جوني ، وبما أن الجلسة سرية يقتصر مكان الذات العليا - أي المجتمع هنا - على المنصة التي تجلس عليها هيئة التحكيم .

والمرض الذي أصيبت به الشخصية الرئيسية ، جوني ، مرتبط بالمكان مباشرة . فالمسرحية كلها تدور حول عمليتين : الانتقال من الخارج الى الداخل ، ومن الداخل الى الخارج ، أي أن جوني - بالمفهوم النفسي - يدخل الى ذاته الأشياء التي يرى فيها مصدرا للمتعة ، في حين يطرد من ذاته الحميمة الأشياء التي لاتسره . وتدور الأحداث بين لحظتين : اللحظة التي يخرج جوني فيها من المصحة ، واللحظة التي يعود فيها الى المصحة ، بعد القضية . والمرض النفسي الذي أصيب به جوني ، الأبيض ، مرتبط بالخوف : الخوف في كل واحد منا ، ولابد من التخلص منه ، من استخراجه . لكن الخوف من الفضلات أشد وأقوى من ذلك الخوف . يقول جوني « عندي احساس واضح بأن كل فضلات الأرض جعلت لكي تدخل في بطني ، ذات يوم ، فضلات الأرض كلها » لكنه يخاف أيضا من الأحباش ، والجراثيم . ويتهم الأسود توم بوضع القاذورات أمام باب منزله . وبما أن هذا المكان - المنزل - كناية عن الذات ، فهو يتهم توم بالرغبة في ادخال القاذورات في جسمه . هكذا يصحب تصاعد العدوان انتقال رمزي من المكان الرمزي للأنا (البيت) الى الأنا ذاتها ، أي انتقال النفايات من العالم الخارجي الى داخل الجسم . وماخوف جوني من الفضلات سوى خوفه من أن يصبح هو أيضا نفاية ، أمام أنظار الآخرين الشريرة . كذلك يخاف جوني من بعض الأماكن المرتبطة بمرضه : صالون الحلاقة ، حيث مخلفات قص الشعر ، وعيادة الطبيب الذي يعالجه الخ . . . ويعتقد جوني أن السود هم الذين سيتولون تعليبه . ويرتبط هذا الظن مباشرة بانتشار السود في المكان ، واتساع الحيز الذي يشغلونه . كانوا قبل ذلك محصورين في أحياء مغلقة ، ومنفيين فيها ، ومن الواضح أن هذا اسقاط ، في المكان ، لعنصرية البيض ، لكنهم بعد سياسة المرونة - كما تقول المسرحية - أخلوا ينتقلون الى أماكن أخرى وينتشرون فيها وبالتالي زاد الخطر المتمثل فيهم . والمكان المهدد هنا ليس المكان الذي يشغله جوني فحسب ، بل المجتمع كله ، وهو مجتمع عنصري ، أساسا . هكذا يتحول المكان الخاص بالفرد الى مكان خاص بالجماعة ، والمرض الفردي الى مرض جماعي .

أما « أه لو أن الصيف عاد » فمسرحية مكونة من أحلام فقط . لذا ، تتطلب دراسة المكان فيها دراسة مكان الحلم ، وله مميزات خاصة ، تؤكد واحدة منها ، هي انغلاق مكان الحلم انغلاقا مزدوجا ، على مستوى الادراك ، ومستوى الفعل،فهو مغلق أمام العالم الخارجي والحاضر ، بينما هو مفتوح على العالم الداخلي والماضي .

نجد في هذه المسرحية أربع شخصيات تحلم وهي نائمة ، وجميعها اسقاط لذات المؤلف اللاشعورية . يرتكز كل شيء حول هؤلاء النائمين الذين وضعهم آداموف في موقف واحد ، لكن من زوايا مختلفة . وحدد آداموف المكان بمنتهى الدقة ، كما حدد الشاشة التي تعرض عليها أحلام النائمين . وقال في هذا الصدد : « كثيرا ما يتجه الممثلون الى

أقصى يسار المسرح ، حيث يقومون بالمهام التي عهدت بها اليهم الشخصية الحالمة . تمثيل صامت ، يضاف الى التمثيل الناطق الذي يتم بطريقة طبيعية وسط خشبة المسرح أو في طرفها الأيمن ، حيث يتمدد الحالم ، ويحلم بعد أن يعبر المسرح . ولا يبدأ الحلم الا عندما تقف الشخصية النائمة وتتكلم ، اذن خشبة المسرح مقسمة الى جزأين متجاورين يتصل كل منهما بالآخر ، وتنتقل الشخصيات ببساطة من أحدهما الى الآخر . ومكان الحلم هنا مكان بلا حدود حتى لو كان محددا . وجعل اداموف لكل جزء من جزئي المسرح وظيفة محددة ، وبالتالي قام بوظيفتين : وظيفة الكاتب المسرحي الذي يسقط على المسرح أحلام الشخصيات ، ووظيفة المحلل النفسي الذي يفسر هذه الأحلام . هكذا اكتسب مكان الحلم بعدا ثالثا ، مادام قد اشتمل على الحالم ، وحلمه ، وتفسير ذلك الحلم .

وتقوم المسرحية كلها على الأحاسيس والمشاعر . ومما له دلالته أن خشبة المسرح خلت من الديكور ، ولاتشتمل الا على بعض الاكسسوارات التي تظهر في لاشعور الشخصيات ، وتتخذ معنى رمزيا . والمكان ، في هذه المسرحية ، مكان اللاشعور ، حيث تسقط الشخصيات رغباتها ، والصراع النفسي الناتج عن عدم تحقيق هذه الرغبات . وكلها رغبات معقدة نقلها المؤلف بمقدرة بالغة الى خشبة المسرح . ومكان الحلم هنا مكان تبحث فيه الذكريات الماضية ، خاصة ذكريات الطفولة ، وغالبا ماتصحبها رغبات آثمة مدانة . لكن . . ما من مخرج في هذا المكان المغلق ، حيث يعاود الكبت الظهور . . . .

• نسوق مثالا آخر مأخوذا من الصفحات الأولى لمسرحية ص . بيكيت « نهاية اللعبة » . في هذه الصفحات تشير الارشادات المسرحية والكلمات الأولى التي ينطق بها كلوف الى خمسة أماكن : ١ ـ مكان العرض الذي يستغله كلوف ما أمكن ، ٢ ـ المكان الخارجي الذي يراه من خلال النافذة ، ويجعله يضحك متهكما ، ٣ ـ المكان الداخلي المكون من المقعد الذي يجلس عليه هام وصفيحتي القمامة ، تغطيهم ملاءة قديمة ، هذا المكان المعزول عن المساحة التي يتحرك فيها كلوف مكان مؤقت فيما يتعلق بهام،مادام سيلحق بكلوف عندما يرفع عنه الملاءة ، ومكان دائم فيما يتعلق بصفيحتي القمامة ، مادام مضمونها سيظل مجهولا للمتفرج عندما يرفع كلوف الغطاء عنها ، ويضحك متهكما مرة أخرى ، ٤ ـ المكان الذي يجلس فيه جمهور المتفرجين الذي يخاطبه كلوف ، مادامت الارشادات المسرحية تقول انه « يتجه الى الباب ويلتفت ، ويتأمل خشبة المسرح ، وينظر الى الصالة ، ٥ ـ المكان الخارجي المجاور لخشبة المسرح (المطبخ) وبينه وبينها باب ، يشير كلوف الى هذا المكان بقوله : « أنا ذاهب الى المطبخ » المكان الأول غني للغاية . وكلوف يستغله بأبعاده الثلاثة ويقيسه قياسا دقيقا ، ابتداء من نقطة ثابتة هي هام الجالس وسط المسرح،ولكي يؤكد أهمية المكان ، يلجأ كلوف الى دعاماته ، المتمثلة في عناصر الديكور والاكسسوارات فيلفت نظرنا الى النوافذ ، بالقاء رأسه الى الوراء أو النظر الى النافذة التي تقع في الجانب الآخر . تؤكد حركات كلوف المتعددة أيضا ـ اسدال الستائر مثلا ـ أهمية المكان . وكل حركة تتطلب اكسسوارا ، يلفت كلوف النظر اليه ، اما باستخدامه له ، واما بعدم استخدامه له . وهنا ، يلتقي الزمان بالمكان ، مادمنا نعي المكان من خلال الوقت الذي يستغرقه كلوف للتنقل فيه ، خاصة أنه أعرج ثقيل الخطا . ومعنى هذه الأماكن في « نهاية اللعبة » بعيد المدى ، من الناحية الرمزية . عندما يجوب كلوف المكان في كافة الاتجاهات ، يرسم الحدود التي سيتم فيها الأداء أي أن المكان لم يكن « موجودا » قبل استكشافه له ، فهو يخلقه

كلما اكتشفه وقام بقياسه . قلنا إن المكان المسرحي عالم مصغر يقدم على أنه مكان يجمع الممثلين والمتفرجين . عادة ما تكون خشبة المسرح مكانا مضاء اضاءة قوية ، وبه أشياء ، وأثاث واكسسوارات ، يوحي الى المتفرج بأنه مستقل عن الصالة حيث يجلس ذلك المتفرج في الظلام ، ويحبس أنفاسه وهو ينظر الى ما يجري في هذا العالم المستقل ـ لكن عكس ذلك هو الذي يحدث في « نهاية اللعبة » . فالمكانان متصلان : ستائر النوافذ مغلقة على المسرح ، تماما كما كان الستار مسدلا قبل العرض ، وتغطي هام وصفيحتي القمامة ملاءة كتلك التي كانت تغطي المقاعد قبل العرض ، واللوحة المقلوبة أي أنها تظهر ظهر الديكور لا وجهه ـ وعندما يصل كلوف « يفتح » المسرح ، اذا جاز القول ، وينطق بضع كلمات مستخدما الفعل الماضي عندما يؤتي الحركات التي يتعرف بها على المكان ومن يوجدون فيه « عندما يبدأ الشيء ، يكون قد انتهى » اذن ، الواقع المسرحي الخالص محدد في بداية « نهاية اللعبة » . وكذلك تقديم المعطيات المسرحية ذاتها فضلا عن أن الخطوط التي يرسمها كلوف بحركاته حول النقطة الثابتة ، هام تبني العالم المسرحي ، وتقلب النظام الذي يسير عليه الأداء المسرحي المعتاد : كلوف يبدأ من النهاية ويعود الى البداية .

•••

تعددت أشكال خشبة المسرح الحديثة ، كما قلنا ، فكان منها المستطيل ، والدائري ، والبيضاوي ، والمغلق ، والمفتوح الخ . . . ولعل أشهر هذه الأشكال ، المسرح الدائري الذي نتوقف لحظة عنده هنا .

في المسرح الدائري حدود مكان العرض واضحة ، وتظهر واضحة في آن واحد . فالمتفرجون يمرون بخشبة المسرح في طريقهم الى أماكنهم . ويكفي أن يمد المتفرج الجالس في الصف الأول قدمه لكي ينتقل من عالم الواقع المحسوس الى عالم الخيال والوهم . ويروى أن إحدى المتفرجات مدت يدها الى الاكسسوارات الموضوعة على مائدة الشاي في صالون البطل أثناء عرض إحدى مسرحيات أوسكار وايلد ، فدخلت بطريقة ما هذا الصالون ، أي انتقلت بحركة من يدها من عالم الى آخر . كذلك الاضاءة فهي تغمر مكان الأداء بالضوء ، في حين يظل باقي المكان في الظلام ، مما يخلق عزلة على المخرج استغلالها استغلالا حسنا . لكن هذا الفصل ليس أمرا بديهيا ، لأنه لا يوجد فاصل حقيقي محسوس بين دائرة الضوء ، ودائرة الظلام ، التي يجلس فيها الجمهور .

في المسرح الدائري أيضا يأخذ الممثلون أماكنهم بسرعة في الظلام بين المشاهد.ويكفي أن يشغل المتفرج في هذه اللحظة ـ اللحظة التي يبحث فيها الممثل ، مثلا عن المقعد الذي يجلس عليه ـ عود ثقاب لكي يختلط العالمان : عالم الممثل وعالم المتفرج مما يدل حقا على عدم وجود فاصل بينهما . كما ان المسرح الدائري يقدم ديكورا محددا ملزما .

وأما خشبة المسرح الايطالية ، يتعرض المتفرج دائما للخلط بين مكان العرض ومكان النص ، أي مكان المخرج ومكان المؤلف . في حين أن خشبة المسرح الدائري تتطلب باستمرار عمل خيال المتفرج ، وتقوده الى عالم العمل المسرحي ، بكل ما يشتمل عليه الحلم من حرية وذاتية . هذا المكان الخيالي أساس بالنسبة لها ، فالعرض المسرحي الدائري يفترض هذه الشاعرية الخيالية التي تجعل المكان يتسع أو يضيق ، بحيث يشمل المتفرج أو يستبعده ولعل ا.

سوريو عالم الجماليات الشهير خير من تناول بالتحليل والمقارنة ما رسماه « المكعب » و « الكرة » ، وتحليله هذا أهم مرجع يجب الاستعانة به كلما جرى الحديث عن المكان المسرحي . أكد سوريو الفوارق الأساسية التي تفصل بين خشبة المسرح الايطالية والمسرح الدائري ، وتمكن من أن يثبت أن تجربة المسرح الدائرة ليست تخيلات بعيدة عن الممارسة المهنية ، ولاحظ ان الممثلين على خشبة المسرح الدائرية وهي مجردة من حيث المبدأ ، يثيرون حولهم عالما شاعريا مكونا من دوائر مشعة ويجرون اليه المتفرج . لكن كيف يجرون المتفرج الى هذا العالم ؟ مهما كان مستوى نجاح العالم الدرامي الذي تخلقه المسرحية وسحره ، لا يؤثر الا اذا استخدم التكنيك المناسب . وهو يتمثل هنا في الأدوات من ناحية ، والاخراج والتمثيل من ناحية اخرى .

تكوين المسرح الدائري يجعل منه بوتقة تنصهر فيها الانفعالات ومكانا متميزا لايصال الضحك او البكاء . فالمتفرج هنا مع الممثل قلبا وقالبا ، اي مع الشخصية أو بعبارة أدق ، مع الاثنين معا ، اي أنه يتابع أداء الممثل وينسى أنه تمثيل في الوقت نفسه مما يلفت النظر الى القضية التي أثرناها : كيف يجر المتفرج الى عالم العمل المسرحي ؟ هل يتعاطف مع الأداء أي يظل بداخله أم يتأمله من الخارج ؟ . والجواب هو أن الأعمال المسرحية لا تفترض نفس المشاركة او الحركة الجدلية بين الابتعاد والاتصال . وحسب نوع المسرحية وأحداثها ، يسعى المخرج الى نقل عدوى الانفعال الى المتفرج ما أمكنه ذلك ، أو يسعى الى إبعاد هذا الانفعال عنه ما أمكنه ذلك . ولربما ساعد على هذه المشاركة قرب المتفرج من الممثل والمكان الخالي من الحدود والعلامات المحدودة الملزمة الذي ييسر الانطلاق الى عالم الحلم .

والاضاءة تتدخل في المقام الأول لاجراء هذا الاتصال او ايجاد هذه المسافة فهي التي تحدد مكان الممثل ، وتخلق الجو المناسب للحدث . لكنها تقيم ايضا علاقة صحيحة بين البلاتوه والصالة ، حسب ما اذا كانت مسلطة على المسرح او الصالة او الاثنين معا . وهي التي تحدد مساحة الظلال وتوسعها وتضيقها . وكل هذه التغييرات تؤثر بدرجة كبيرة على طريقة المشاركة .

بالنسبة للاخراج يوجه المخرج الممثلين وحركاتهم كما يحدث في أي مسرح . فهم يقفون ويجلسون ، ويقتربون ويبتعدون ، لأسباب نفسية ، ويتجمعون اذا اقتضى الامر ذلك منطقيا ، أو من أجل تشكيل معين . . وفي المسرح الدائري تتخذ هذه التحركات فاعلية كبرى بالنسبة للمشاركة والايحاء بالمكان .

في المسرح الدائري لا ينبغي أن ننظر إلى فن التمثيل من الزواية التقليدية فقط . ففي هذا المسرح ، الكلمة ، والحركة ، والفعل تتدخل في الايحاء بالمكان ، وتثير عالما خياليا كاملا . ويكتسب الصوت والنظر أهمية خاصة فالنظرات المتبادلة بين الشخصيات ليست لها أهمية نفسية فحسب . فهي ترسم بدقة ـ اذا أبرزت في سياق الأحداث ـ حدود منطقة الاثارة التي يقع فيها المشهد الدرامي ـ على سبيل المثال ، اذا تبادلت ثلاث شخصيات النظرات في لحظة مميزة ، حددت المثلث الذي يتركز فيه هذه اللحظة في الزمان والمكان .

لكن ، أين يقع المركز في المسرح الدائري ؟ اذا كانت الصالة متوسطة ، وخشبة المسرح دائرة كاملة ، وكان الجمهور موزعا توزيعا متجانسا ، كان الأمر بسيطا ، وانتظم المكان حول مركز الدائرة . لكن الأمر يختلف إذا كانت الصالة كبيرة . عندئذ يصبح توزيع الجمهور غير متجانس ويتسع البلاتوه ، لكنه لا يتخذ شكل الدائرة الكاملة . ومن ثم كانت الأهمية الخاصة التي يكتسبها كل من شكل البلاتوه والعلاقة بين المسرح والصالة .

●●●

أيا كان الشكل الذي تتخذه خشبة المسرح الحديث خاصة ، ويتخذه المسرح عامة ، فهو من شأن المعماريين أولا وقبل كل شيء . ولا يستطيع المخرج إلا أن يوحي إليهم ببعض أفكاره وتصوره للمكان . لكن ، بعد أن يُبْنَى المسرح بكافة عناصره ، يصبح من شأن المخرج في المقام الاول . فهو الذي يتولى وضع كل شيء في مكانه بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . أين يجلس المتفرجون ؟ أين وكيف يتحرك الممثلون ؟ هل يوضع الديكور أم يلغي ؟ الخ . . . والمخرج هو الذي يتولى ملء المكان الفارغ لكي يصبح مسرحا ، أو لم يقل إن « المسرح خشبة يجب ملء فراغها ؟ » . طالما أن خشبة المسرح تظل فارغة ، تظل مكانا ميتا لا حياة فيه . ولا تدب فيها هذه الحياة الا إذا دخلها الممثل ، سواء كان من لحم ودم أو كان مجرد دمية . فالممثل يبعث الحياة في المكان بكلماته وحركاته وتحركاته . وعلى خشبة المسرح . أيضا يتعامل مع بعض الأشياء التي تكتسب أهمية كبرى أو صغرى حسب المسرحية . والممثل والاشياء عنصران أساسيان إذن في المسرح . لذا كان من الطبيعي أن يوليها المخرجون أهمية خاصة ، عندما أعادوا النظر في المفهوم التقليدي لخشبة المسرح . وكان من الطبيعي أيضا أن يقتفي الكتاب أثرهم وأن تتأثر مؤلفاتهم بهذه الرؤية الجديدة .

لا يخلو وجود الممثل على خشبة المسرح ـ سواء تكلم أو ظل صامتا وكأنه قطعة من الديكور ـ من المعنى أبدا . فوجوده معناه أن له دورا فيما يجري من أحداث . وتكتسب حركاته ، بالتالي ، معاني متعددة . اذا اقترب ممثل من آخر ، كان معنى هذا : الرغبة في التودد ، أو الحب ، أو الفضول ، أو القتل ، الخ . . . لكن إذا كان هذا الاقتراب تعبيرا عن المودة ، صاحبته نظرة أو حركة توضح معناه ، واذا كان تعبيرا عن العداء والتهديد ، صاحبته أيضا نظرة أو حركة تؤكدهما ، أما اذا كان تعبيرا عن رغبة في القتل ، فلا بد من وجود الأداة التي سيتم بها هذا القتل . وابتعاد الممثل عن الممثلة مثلا ـ اذا كانا متحابين ـ قد يعني الجفاء أو التحول عن الحب الخ . . . . أي أن المسافة بين الممثلين تعبير مباشر عن الصلة بينهم ، والمشاعر التي يكنها كل منهم للآخر . كذلك ، دخول الممثل أو خروجه له معنى معين . قد يكون دخوله مكانا ما بمثابة القضاء عليه ، وخروجه منه رمزا لخلاصه واسترداده لحريته ، وانطلاقه نحو حياة أخرى جديدة . في خاتمة مسرحية تشيكوف « بستان الكرز » تخرج كل الشخصيات طائعة أو مختارة من البيت الذي يرمز إلى مجتمع بالٍ يراد تغييره . لكن هذه الشخصيات تنسى الخادم العجوز الذي عاش في ظل هذا المجتمع ، ويرفض التغيير ، فتغلق عليه الباب وتذهب . وهكذا ، يبقى في المكان الذي ارتبط به اجتماعيا وعاطفيا ، ويموت فيه . واذا وجدت على المسرح درجات سلم ، وصعد عليها الممثل ، كان معنى هذا ارتقاءه اجتماعيا أو سياسيا ، أما اذا نزل الدرج ، فقد يعني هذا سقوطه وانحطاطه . والاقتراب والابتعاد ، والدخول والخروج ، والصعود والنزول ، علامات اصطلاحية يعمد إليها المخرج ويفسرها المتلقي ـ المتفرج توا . هذا بالنسبة لتحركات الممثل على خشبة المسرح . لكن سبق أن قلنا

إن المسرح المعاصر حاول أن يزيل الحد الفاصل بين خشبة المسرح والصالة . وكان سبيله إلى ذلك تحريك الممثلين في المكانين معا . فكثيرا ما نرى الممثلين يدخلون من بين صفوف المتفرجين ويعتلون خشبة المسرح ، أو نراهم ينزلون بين المتفرجين ويخاطبونهم مباشرة ، وكأنهم جزء لا يتجزأ من العرض . نسوق مثالا لذلك المسرحية التي قدمها المخرج الألماني ب . شتاين « أجاممنون » في مهرجان الخريف في باريس عام ١٩٨٠ اختار شتاين لعرض مسرحيته مكانا في ضواحي باريس يتطلب من المتفرج شيئا من الجهد للوصول اليه . والمكان ذاته قاعة أحد قصور الثقافة ، وضعت فيها مقاعد خشبية متدرجة نسبيا ، يجلس عليها المتفرجون بشرط أن يمدوا سيقانهم أمامهم أويثنوها تحتهم . وأراد المخرج أن يؤكد بهذا أن الوضع التقليدي المريح للمتفرج قد انتهى . وعندما دخل أجاممنون ـ في الجزء الأول من الثلاثية ـ لم يدخل من الكواليس ، لأن لا وجود لها ، وإنما دخل من جانب المسرح ، من أعلاه ، وهبط إلى مكان العرض على منصة تسير على قضبان . وأعلن عن قدومه وسبقه ضوء قوي . أما الكورس في هذه المسرحية فمكون من العجائز الذين يلبسون الملابس الحديثة والقبعات ، أحيانا يظل الكورس على خشبة المسرح ، وأحيانا أخرى يتجول أفراده بين المتفرجين ، وسط الظلام ، وهم يمسكون بطاريات محدودة الضوء . أي أن الكورس يحول المتفرجين ـ في لحظات ما ـ إلى ممثلين . وتحركاتهم هذه تتفق كل الاتفاق مع المفهوم الاغريقي للكورس ، حيث يرمز هذا الأخير إلى سكان المدينة كلها ، ويصبح مندوبا للجمهور ، يشهد الأحداث ويعلق عليها .

وعندما يتحرك الممثل في المكان المرئي المحسوس ، يستغله ـ إذا صح هذا التعبير ـ ما أمكنه ذلك . لكن ، يوجد إلى جانب هذا المكان المرئي مكان آخر لا يرى ، يتحرك فيه الممثل بمخيلة مستخدما الكلمة ، لا الحركة . هذا المكان ماثل في النص الدرامي ، لكنه لا يمثل التصوير ، أي أنه موجود لكن خارج نطاق خشبة المسرح . وقد تستبدل الحركة بالصوت أو الصورة في الإشارة إلى هذا المكان ... اذا دخل الممثل مرتديا معطفا واقيا من المطر مثلا ، دل هذا على أن المطر يتساقط في الخارج .

وحركة الممثل ـ لاحركاته ـ غنية بالمعاني أيضا . لذا ، حاول بعض المخرجين ان يجعلوا من جسم الممثل ، الذي تصدر عنه تلك الحركة ، مركزا للعرض . وأشهر هؤلاء المخرجين قاطبة هو البولندي جروتوفسكي الذي قام ، منذ عام ١٩٦٠ ، بتجارب شهيرة ، سواء في مجال أداء الممثل أو في طريقة استخدام مكان التمثيل . وبدا ، جدد في كل عرض قدمه ، بل احيانا في العرض الواحد ، العلاقة بين الممثلين والمتفرجين ، وحاول ان يثير الحياة الداخلية لدى المتفرجين بتحطيمه كافة العقبات ، والكليشيهات النمطية التي تحول دون الوصول الى لاشعورهم . ومن ثم ، كان من الضروري ان تكون الوسائل المستخدمة مختلفة في كل عرض . لم يتنكر جروتوفسكي بأرتو بقدر ما تنكر بستانسلافسكي . فلقد طلب من الممثل ان يبلغ أبعد الحدود في ادائه ، وأن يصل الى التجريد الى العمل المضني الذي يجعله يسيطر على جسمه يوما بعد يوم ، ويعرف اعماق ذاته الخفية . وبالفعل ، اذا استبعدنا كل المفاهيم المسرحية ، وبحثنا عن جوهر المسرح ونواته ، وجدنا المتفرج والممثل وجها لوجه . هكذا ، يقع عبء المسرح كله على كاهل الممثل ويدعوه جروتوفسكي الى العثور على سبيله الاصيل ومعرفة طبيعة وظيفته بين البشر . فهو الفنان الوحيد الذي يستطيع ان يحطم كل العوائق ، ويطلق الفنان لنزعاته الخفية ، ويخرجها الى حيز الوجود عن طريق الجسد ، جسده هو ، امام

الآخرين ، وكأنه قربان يقدم نفسه على خشبة المسرح . يجب أن يخضع الممثل للتدريب الدقيق الذي يتطلب منه التلقائية والخضوع في آن واحد ، ولاينبغي ان يسعى الى طلب التصفيق . بل يجب ان يتقدم ، اثناء الاحتفال المسرحي ، مرتديا ثيابا بسيطة ، ووجهه خال من الماكياج ، في مكان بسيط العمار ، تحت إضاءة تقتصر على عنصرها الجوهري . في هذا المسرح « الفقير » ، على حد تعبير جروتوفسكي يجرم الممثل من العناصر التي يستند اليها عامة ، ويتمثل مكان العرض كله في جسده ، والحركات التي تصدر عنه .

وعن الاشياء نقول أن وظيفتها الاولى في المسرح هي أن تملأه ، أو بعبارة أدق ، أن تشير الى كونه مكان العرض المسرحي . هذه الاشياء هي التي تعطي خشبة المسرح طابعها المخصوص ، اذن ، هي التي تعني ان المسرح مسرح له طابع مزدوج ، واقعي ولا واقعي ، فوجود الاشياء في المكان هو الذي يقول انه مكان العرض المسرحي . اذا وضع مقعد على خشبة المسرح ، كان معناه مختلفا عن المعنى الذي يتخذه لو انه وضع في الصالة . علاوة على ان الاشياء تملأ المكان ، وتحدد نسبه ، وتدل على انه يحاكي مكانا حقيقيا ، كما انها تلعب دور الوسيط بين مكان العرض والممثل . فالاشياء تظل ثابتة جامدة في مكانها ، الى ان تمتد اليها يد الممثل وتمسك بها ، وتنقلها أو تستخدمها . كذلك تلعب الاشياء دور الوسيط بين اجسام الممثلين ، فهي تلعب دورا في تبادلهم المتبادل ، وعلاقاتهم الجسمانية والنفسية . مثال ذلك كل العروض التي نرى فيها مائدة طعام . يتضح من كل هذا ان الاشياء في المسرح وسيلة لابراز العلاقة المباشرة بين البشر ، وبين البشر والعالم . من هذا المنطلق لاتظهر الاشياء على انها كذلك ، وانما تقيم علاقة مباشرة فيما بينها وبين نشاط الكائن البشري على المسرح ، يمكن ان تظهر اسكاتش يصلح الاحذية ، او بناء يباشر عمله ، أو شخص يتحدث في التليفون . يمكننا المسرح من اكتشاف ديناميكية الاشياء ، وهي على علاقة مباشرة بديناميكية العلاقات الانسانية .

وفي المسرح المعاصر عمد الكتاب الى استخدام الاشياء بطريقتين أساسيتين : « ١ » ملء الفراغ بالاشياء ، أو افراغه . ولعل أ . يونسكو اشهر الكتاب المعاصرين في هذا الصدد . فلقد جعل من تعدد الاشياء وتكاثرها مبدأ أساسيا أشار به الى الاضطراب الذي يشيع في النفس البشرية ، وينذر بضياع الشخصية أو تحللها ، عند يونسكو ، تجد على خشبة المسرح عددا كبيرا من الحراثيت ، والبيض ، والكراسي ، واقداح الشاي ... الخ .. بل لقد جعل لاحدى الشخصيات النسائية ثلاثة أنوف . هذا في الاثناء التي قلل فيها بيكيت من عدد الاشياء ، وهو من كتاب العبث مثل يونسكو ، وجعل لها معنى مختلفا . ففي مسرحيته « في انتظار جودو » ، جعل الشيء الوحيد الذي يرى في مكان العرض شجرة جرداء في الفصل الاول ، تورق وتخضر في الفصل الثاني . وكثرة الاشياء في العرض الذي قدمه ر . بلانشون عن « أرتور آداموف » لها معنى جمالي ، ففي هذا الكم من الاشياء المتنافرة المتجاورة على البلاتوه ، نرى صورة مقنعة لفوضى الاشياء في عالمنا المعاصر ، عالم غزته الاشياء . اما افراغ المكان من الاشياء ما أمكن ، في العرض الذي قدمه ستريهلر عن « الملك لير » فيدل على التجريد المأساوي ، وصغر الانسان في مكان يسوده العنف ، وفي هذا العرض ، استبدل المخرج الاشياء بالاضاءة واعطاها معنى استعاريا ، بالاضاءة ، عزل الاشياء ، وجعل البياض يكسو الوجوه ، وأضفى على الملابس طابعا تجريديا ، وجعلها تصور العاصفة وثورتها .

أي أنه جعل من الاضاءة شيئا ، « ٢ » الوسيلة الثانية صورة مقنعة عن العالم ـ بدون الاتجاه الى المحاكاة ـ بتوسيع خشبة المسرح أو تضييقها ، الى مالا نهاية ، وذلك بتغيير حجم الاشياء أي بتكبيرها أو تصغيرها ....

هذه بعض علامات حاولنا ان نضعها على الطريق ، من أجل فهم المكان المسرحي ودراسته . ولعلها بما فيه الكفاية على أهمية ذلك المكان وتكوينه ، واشكاله ، وعناصره ، الخ ... لكنها ستتغير حتماً مع التجارب الجديدة ، والابحاث التي تجري كل يوم في هذا المجال ... والسؤال المطروح هو : أين تقف هذه التجارب ، والى أي النتائج تنتهي ؟ إلى تغيير جذري أم عودة الى الوراء ؟ وأيا كانت النتائج ، فهي تنم عن تفكير دائم في الطريقة التي تجعل من المسرح فنا قادرا على منافسة السينما والتليفزيون . .

• • •

المراجع : **Bibliographie**

Anne Ubersfeld : Lire Le theatre
Paris , Editions sociales , 1978
L.espace theatral
Paris , CNDP , 1980 (no-45)
Le Lieu theatral dans la societe moderne
Paris , CNRS , 1966
Le Theatre
Paris , Bordas 1980
Samia Assad Chabine :
Regards sur le theatre d A % Adamov
Paris , Nizet 1981 .

●●●



المسرح الدائري في باريس . تصميم آ. فيليه . ٣٠٥ مقعد . قطر حلبة المسرح ٣٠,٥ أمتار



المخرج البولندي ت. كانتور يقف مع الدمى ، في مكان واحد ، في مسرحيته «الفصل الميت» .



مشهد من مسرحية أ. أداموف « لو أن الصيف عاد » في الركن الأيمن من الصورة ، الشخصية التي تحلم وحلمها



خشبة مسرح مستطيلة ، مقاعد المتفرجين على جانبي المسرح



الصالون البورجوازي في إحدى مسرحيات « البولفار »

الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر

محمد علي الكردي

أستاذ الحضارة الفرنسية
بكلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية

إننا نريد في هذا المقال إلقاء الضوء على واحد من أهم المناهج الدراسية التي تمس بتطبيقها مدرسة « النقد الجديد » في فرنسا ، وهي المعروفة باتصالها الوثيق بحركة العلوم الانسانية التي شهدت تطورا عظيما خلال الثلث الثاني من القرن العشرين ، تطورا يرتبط منهجا وفلسفة ، بذيوع علم اللغة البنائي الذي وضع لبناته العالم السويسري « فرديناند دي سوسير »[١] في أوائل هذا القرن .

ولربما بدأ اصطلاح المدرسة لفظا مبالغا فيه لأول لحظة ، بسبب تعدد الاتجاهات واختلاف التيارات التي تسود في إطار البنائية أو البنوية ، إلا أن ما يشفع لنا في استخدام لفظة « المدرسة » هو اشتراك جميع هذه التيارات والاتجاهات في عدد من المبادىء الثابتة التي تشكل فلسفة النسق البنائي وتحدد وظيفته ، فالاتجاه النفساني الذي تمثله مدرسة جاك لاكان واجتهادات شارل مورون ، والاتجاه اللغوي أو الاتجاه السيميولوجي أي ذلك الذي يعالج النصوص الأدبية وغيرها على أنها جزء من علم الدلالات والإشارات (مدرسة رولان بارت)[٢] يرتبطون جميعا برؤية تتخطى ظاهر النص لتبرز فيه بنية صورية تكون بالنسبة له بمثابة الحامل اللغوي والنسق الفكري والأيديولوجي . بعبارة أخرى تتفق جميع هذه الاتجاهات على رفض مبدأ القراءة الانطباعية التقنينية للنصوص كما تقوم على تجاوز فكرة الثنائية التقليدية التي تربط بين حياة الكاتب من جهة وبين المؤلف الأدبي من جهة أخرى ، فالعمل الأدبي لم يعد ينظر إليه على أنه مجرد تعبير لخلجات الكاتب وانطباعاته الذاتية الأمر الذي يدفع الناقد إلى دراسة الإنسان وحياته من خلال الكتاب أكثر

---

(١) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique generale. paris, payot, 1969.
لقد جمعت في هذا الكتاب الدروس الثلاثة الشهيرة التي ألقاها فرديناند دي سوسير في جامعة جنيف من عام ١٩٠٦ إلى ١٩١١ ولقد كانت هذه الدروس أن تضع أسس علم اللسان الحديث .

(٢) راجع مقال الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد : النصوص والإشارات ، قراءة في فكر رولان بارت ، عالم الفكر ، العدد الثاني ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣٥ .

من الاهتمام بالكاتب نفسه وفن المؤلف ، ولم يعد ينظر إليه على أنه نتاج أو صورة مباشرة للواقع الذي يعيش فيه الكاتب على طريقة التحليل الواقعي المباشر للمؤشرات ، ولم يعد يقدر كلون من السياق أو المجال لالتقاط العبارات المأثورة والجمل الرنانة المؤثرة التي قد تصادف هوى في بعض النفوس أو لا تصادف .

إن المدرسة البنائية تعالج ، في الواقع النصوص الأدبية معالجة لا علاقة لها بما ألفناه من موضوعات التذوق الفني أو الإحساس بالجمال والتعبير عنه ، كما أنها لا تُعْنَى إطلاقا بأغراض الكاتب وقصده أو لنجاحه أو فشله في توصيل رسالته وأهدافه ، إذ أنها ترمي ، في واقع الأمر ، إلى دراسة الأدب دراسة علمية موضوعية تقوم على تحديد وظائفه وأنساقه وأنماطه ، الأمر الذي يتيح إقامة علم للأدب موضوعه تصنيف أنواع الكتابة الأدبية وتحليلها . لذلك يحلو لرواد هذه المدرسة النقدية أن يتحدثوا عن « أدبية » الأدب (La litterarite)[٣] .

إن هذه النظرة تقوم على مفهوم « الانتاجية » الذي يخالف تماماً النظرة الاستهلاكية أو الاستمتاعية للأدب إذ أن الأدب لا يقدم لنا من خلال هذه النظرة الانتاجية على أنه صادق ومعبر أي مطابق لواقع ثابت لاتتجاوز فيه عملية المتغيرات احداث ألوان بسيطة وساذجة من الانفعالات والعواطف كالتحمس والاعجاب أو الحسرة والرثاء ، وإنما يقدم لنا في صورة « عمليات » إنتاجية لصور وإشارات ودلالات تؤدي وظائف معينة ومحددة تتناظر بها عملية الانتاج الأدبي من خلال استراتيجية عامة تحدد طبيعة علاقاتها الديناميكية بمختلف المستويات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية للواقع الذي تعيش فيه أو لواقع الحقبة التاريخية محل الدراسة .

ولقد تبلورت هذه النظرة في نطاق جماعة مجلة (Tel Quel) التي تعمل على صياغة نظرية مادية بحتة في الكتابة[٤]. وفي مجال الرواية الجديدة التي ينظر لها الكاتب والروائي جان ريكاردو (قضايا الرواية الجديدة ١٩٦٧ ومن

---

(٣) Tzvetan Todorov, "Les categories du recit litteraire, in Communications, no 8, 1966, p. 125.

يقول تودوروف : « إن دراسة « الأدبية » وليس الأدب تحدد الصيغة التي ، منذ قرابة خمسين عاماً ، أشارت إلى ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية وهو الشكلانية الروسية . كان المراد بجملة « جاكوبسون » هذه إعادة تعريف موضوع البحث ، ومع ذلك فقد ألبس طريقاً فهم معناها الحقيقي . فهي لا تهدف إلى إحلال دراسة محايثة على المنهج الخارجي (النفسي الاجتماعي أو الفلسفي) والذي كان سائداً حتى هذه الآونة : ففي أي حال لا يمكن الاكتفاء بوصف مؤلف ما ، الأمر الذي لا يمكن أن يكون هدفاً للعلم (وكان الأمر يقصد علم فعلاً) إنه من الأصوب أن نقول : بدلاً من إسقاط المؤلف الأدبي على نوع آخر من الخطاب ، فتستخلص هنا على الخطاب الأدبي ، فنقوم بدرس لا المؤلف نفسه ولكن احتمالات الخطاب الأدبي التي جعلت هذا المؤلف ممكناً : على هذا النحو تستطيع الدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب » ، ص ١٢٥ .

Theorie d'ensemble. Paris, Ed. du Seuil, 1968.

(٤) يقدم لنا هذا الكتاب الذي اشترك مجموعة كبيرة من كبار المفكرين المحدثين في تأليفه عناصر كافية لصياغة نظرية مادية متكاملة في فن الكتابة الحديثة ، وأهم هؤلاء المفكرين : ميشيل فوكو ، رولان بارت ، جاك دريدا ، فيليب سولرز ، جوليا كريستيفا ، وتنطبق هذه النظرية على هؤلاء المفكرين أنفسهم كما تنطبق على معظم كتاب الرواية الجديدة وأهمهم كلود سيمون ، وآلان روب - غرييه وروبير بنجيه كما تنطبق على منظّر الرواية الجديدة الأكبر جان ريكاردو وعلى الفيلسوف لويس ألتوسير والمحلل النفسي جاك لاكان .

يمكن تلخيص العناصر الأساسية لهذه النظرية في ثلاث نقاط رئيسية :

أ - لا يمكن للكتابة أن تكون في وظيفتها الإبداعية تمثيلاً : فالكتابة لا تمثل الواقع بقدر ما تبدع واقعها الخاص بها . إن مسألة الكتابة ، يقول لنا ميشيل فوكو ، تولد الخيال وترتبط به بطريقة مرآوية ، فهي تنطلق منه معيناً ومحفراً على السواد . إنها تفترض « مسافة لا تخص العالم أو اللاشعور أو النظر أو السريرة » ، مسافة تقدم لنا ، في حالة قربها ، تريهات من السطور المتبحرة » . أي أن اللغة يحتل شرحا الخيالية أو التصويرية مسافة الأشياء بالنسبة لها في المكان الصافي الذي يظهر فيه الوجود الخيالي للأشياء . ص ١٩ و ٢٠ .

ب - الكتابة تنظم التاريخ : أي أن الكتابة لا تتمركز على الذات أو التاريخ ، والمقصود بذلك استبعاد أية علاقة ثابتة بين الكاتب والكتابة ، فالكتابة تمثل الكاتب وتوجهه وليس العكس واستبعاد مفهوم السيرورة التاريخية الخطية التي تجعل من الكتابة نسخاً رمزياً معبراً عنها . الهدف من ذلك هو تحرير عملية الكتابة من المؤثرات الثقافية والأيديولوجية بحيث تصبح هي التاريخ لتحررها من القيادات السلطة . ص ٩ .

جـ - الكتابة ليست دالاً للحقيقة : أي أن الكتابة ليست محلاً لإبراز الحقيقة وإنما هي مكان للذي يظهر فيه النص كحصيلة لتوزيع العلاقات بين القضايا والكلام وبين التمثيل والثقافة . ص ٩ .

لقد عمل لوسيان جولدمان على بلورة بعض المفاهيم الاجتماعية « اللوكاتشية » في أعمال ودراسات كثيرة أهمها كتابه عن الرؤية التراجيدية عند باسكال وراسين الذي اختار له عنوان « الإله الخفي » ودراسته عن مالرو في كتابه « من أجل علم اجتماعي روائي »(*) .

أجل نظرية للرواية الجديدة ١٩٧١) . إلا أن النقد الجديد ، في الواقع بدأ قبل أن تسود هذه النظرة المادية التي تعنى ، قبل كل شيء ، باستخراج مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة بإنتاجية النص الأدبي الأمر الذي يكاد يجعل من هذا الأخير ضربا من الآلة المنتجة للصور والمعاني . ونحن نريد ، بصفة خاصة ، أن نبرز خصائص المدرسة الاجتماعية التي ألقى أسسها المفكر المجري الشهير لوكاتش في كتاباته المتعددة عن « الرواية التاريخية » و « نظرية الرواية » والتي بلورها على وجه الدقة ، في فرنسا الفيلسوف الاجتماعي لوسيان جولدمان ، صاحب منهج البنائية التوليدية .

إن لوسيان جولدمان يريد أن يفيد من علم الاجتماع وخاصة ما يصطنع منه المنهج المادي في تفسير الظواهر الثقافية بعامة والأدبية بخاصة ، إنه يريد ، على وجه التحديد إقامة لون متخصص من علم الاجتماع هو علم الاجتماع الأدبي . وليس من شك في أن المقصود بهذا العلم ليس مجرد دراسة المؤثرات الاجتماعية في العمل الأدبي أو الاستدلال عن طريق العمل الأدبي على صورة المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ومدى تأثره به وتفاعله معه أو مدى صدق الكاتب في التعبير عن أهم مظاهر مجتمعه وأشكاله إذ أن هذه كلها أمور بسيطة ميسرة ليست جديرة ، في نظر هذا الكاتب ، بأن يُعْنَى بها علم الاجتماع لأنها لا تحتاج في واقع الأمر ، إلى تخصص دقيق أو دربة معينة بمناهج وفنون علم الاجتماع ، كما أنها لا تقوم على إدراك الخلفيات الاجتماعية التي يجب أن تكون هي الأساس الذي يقيم عليه عالم الاجتماع تفسيره للظواهر الأدبية أو الفنية ، ومن ثم يتبين لنا أن علم الاجتماع المقصود هنا لا يخلو من خلفية فلسفية توجهه وترسم له إطاره العام ومنهجه المميز . ولقد قلنا إن المقصود بهذا هو اصطناع المذهب المادي الجدلي الذي طبقه « جورج لوكاتش » وحاول عن طريقه ، بالرغم من المزالق المهلكة التي وقع فيها ، إيجاد ألوان من التوافق بين الأبنية الصورية للأعمال الأدبية والفكرية وبين الأبنية التنظيمية للمجتمع الأوربي لاسيما في بداية قيام الرأسمالية .

ونحن إذا أردنا أن نفهم بدقة أكثر المقصود بهذا التوافق ، علينا أن نعرض بالدرس والتحليل لبعض نظريات لوسيان جولدمان الأساسية في كتابه « الإله الخفي » وكتابه الآخر عن « علم الاجتماع الروائي » .

يحاول الكاتب في دراسته الأولى أن يطبق مفهوم « رؤية الوجود » (Weltanschauung) الذي يستمده من كتابات « لوكاتش » ليطبقه على مفهوم الرؤية المأسوية التي تميز مسرح « جان راسين » وكتابات المفكر الديني والعالم « بليز باسكال » والمقصود هنا برؤية الوجود هو الرؤية الشمولية التي تميز الطبقة الاجتماعية وتحدد موقفها الكلي من

(*) Lucien Goldmann, Le dieu caché. Paris, Gallimard, 1955.
Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman. Paris, Gallimard, 1964

بينما أعمال جورج لوكاتش معروفة وبعض منها مترجم في العالم العربي . فإن الدراسات الخاصة بلوسيان جولدمان ما زالت في بدايتها ولذلك نريد أن نشير هنا إلى دراسة الدكتور جابر عصفور المركزة عن « البنيوية التوليدية » في مجلة فصول ، العدد الثاني ، يناير ١٩٨١ . وهي بداية طيبة نشيد بها ونود استكمالها ، إلا أنه إذا كان لوسيان جولدمان مجهولاً في الشرق العربي ، فإنه ليس كذلك في بلاد المغرب العربي وخاصة في الجزائر ، ونود أن نشير هنا إلى الدراسة القيمة التي قدمها طهار لبيب جديدي عن الشعر العذري عند العرب وحاول فيها تطبيق منهج جولدمان في الاجتماع الأدبي ، وهي محاولة جديرة بالترجمة .

Tahar Labib Djedidi, La poesie amoureuse des Arabes. Contribution a une sociologie de la litterature arabe. SNED, Etudes et Documents. ALGER, 1972.

المجتمع الذي تعيش فيه وتمارس من خلاله نضالها لتحقيق مصالحها ومطامحها . ويجدر بنا إبراز هذا الجانب الشمولي في الرؤية الخاصة بالطبقة الاجتماعية ، لأن الطبقة تختلف عن أي تقسيم فئوي آخر في المجتمع نظراً لأنها تتسم بسمة خاصة أساسية ألا وهي كونها بناء اجتماعيا كليا كبيرا(macro-sociologique) يقدم منظوره الأيديولوجي في شكل صيغ وحلول عامة للمجتمع ككل وإن كان يشكل هذا المنظور في الوقت نفسه مدخله الخاص إلى هذا المجتمع . ومن ثم تصبح هذه النظرة الطبقية ، بهذا المفهوم الشمولي ، نظرة متكاملة للحياة والمجتمع والوجود فهي لاتقدم من قبل الطبقة على أنها خاصة بها فحسب ، وإنما تقدم في صورة قضية عامة تضع في الاعتبار ماضي المجتمع وحاضره ومستقبله ، وهذا ما نراه بجلاء في طرح قضية الحرية والديمقراطية بالنسبة للطبقة الليبرالية وقضية العدالة الاجتماعية بالنسبة للطبقة العاملة والفئات الكادحة .

على هذا النحو تجمع الطبقة ، في نظر جولدمان ولوكاتش ، بين الخصوصية والشمولية ، ومن هنا كان التقاؤها ببعض الأشكال الفنية والأدبية والفكرية أمرا معقولا . إلا أن هذا الالتقاء لايمكن أن يكون بسيطا او آليا كما هو الحال في منظور المؤثرات التقليدي . ولكن لا بد لنا هنا من وقفة لنتساءل كيف يتم هذا الالتقاء بين ضمير طبقة معينة وبين الرؤية الفنية التي تميز عملا محددا يقوم به كاتب فرد ؟ لاشك أن أي فرد من أفراد المجتمع لايعيش في فراغ ، وإن كانت له خصوصيته وسماته الشخصية المميزة ، إلا أن جولدمان يذهب هنا مذهباً خاصاً فهو يقيم علاقة عكسية بين جودة العمل الفني وبروز السمات الشخصية أو الفردية الضيقة للكاتب ، إذ أنه كلما كثرت هذه السمات وتضخمت قلت جودة العمل الفني وتضاءلت قدرته التعبيرية الاجتماعية . ومن هنا كانت نظرة لوسيان جولدمان إلى المجتمع على أنه الخالق أو الصانع الحقيقي للأعمال الأدبية والفنية العالية على أساس أن الأديب أو الفنان العبقري هو الذي يستطيع بقدرته التعبيرية الخارقة ودقة حسه البالغة أن يصوغ في شكل فني المطامح والمضامين الفعلية أو الممكنة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها أو التي يتعاطف معها . على ضوء هذه المفاهيم وجد لوسيان جولدمان أن باسكال وراسين عبرا من خلال نظرتها المأسوية إلى الوجود عن رؤية تشاؤمية قاسية ميزت الحركة الدينية المعروفة في القرن السابع عشر باسم الجانسينزم (Le Jansenisme) وبلورت الوضع اليائس لطبقة محددة من المجتمع الفرنسي وهي طبقة « نبلاء الإدارة والقضاء » . ومما يؤثر عن هذين الكاتبين العظيمين أنهما ينتميان إلى هذه الفئة الاجتماعية ويعتنقان هذا المذهب الصارم[٦] من مذاهب الكاثوليكية ، وعلينا أن نتساءل الآن كيف يتم الالتقاء بين هذه المستويات الثلاثة : المستوى الاجتماعي ، المستوى الديني ، والمستوى الأدبي أو الفكري ؟.

---

(٦) يرجع اسم هذا المذهب « الجانسينزم » إلى مؤسسه الراهب البلجيكي (Jansenius) الذي حاول تقديم ضرب من التفسير الجبري لبعض آراء القديس « أوغسطين » وقد ضمن هذا التفسير كتابه المشهور (L'Augustinus) الذي لم يعرف في فرنسا ، إلا بعد وفاته ، إذ أنه لم ينشر إلا في عام ١٦٤٠ ويعتمد هذا المذهب على عقيدتين أساسيتين :

أ) عقيدة سبق الاختيار من قبل الرب (predestination)

ب) عقيدة البركة الفعالة بذاتها ، (La grace efficace) الأمر الذي يلغي حرية الإنسان تماماً ولا يعطيه أي دور إيجابي في إنقاذ روحه . وكان هذا التفسير الجبري يتعارض مع تفسير الراهب الأسباني « مولينا » الذي يقول بوجود « بركة كافية » أودعها الرب في ضمير الإنسان وهي كافية لإنقاذه لو قام بأداء واجباته المفروضة عليه من قبل الكنيسة . وكان أتباع هذا الرأي الأخير هم اليسوعيون الذين أسست حركتهم في أسبانيا في القرن السادس عشر . ومن ثم كان الخلاف شديداً بين هؤلاء وأولئك .

Antoine Adam, Du mysticisme a la revolte. Les Jansenistes au XVIIe Siecle. Paris, Fayard, 1968.

يبدأ جولدمان بعرض موقف نبلاء الإدارة (La Noblesse de robe) وهي في الأصل جماعة من البرجوازية القضائية والإدارية الثرية التي اشترت وظائف الدولة حينما شرع ملوك فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر في بيع بعض منها لسد حاجاتهم المتزايدة الى المال بسبب الحروب المستمرة والإنفاق الطفيلي المتزايد وذلك مقابل منح هذه الجماعة الألقاب والامتيازات التي ترتقي بها إلى مرتبة النبلاء . ولقد تدعم موقف هذه الطبقة الجديدة بقانون « لابوليت » (La Paulette) لعام ١٦١٠ الذي يمنحها حق توارث هذه الوظائف العامة، الأمر الذي يخلق من هذه الفئة طائفة مختارة ومغلقة على نفسها ، فهي قد انسلخت من جهة عن البرجوازية ولم تستطع من جهة أخرى أن تندمج في طبقة نبلاء الدم أو العرق الذين كانوا ينظرون إليها نظرة ملؤها الاحتقار والازدراء نظراً لحداثتها وافتقارها إلى العراقة والمحتد . ولقد تفرعت هذه الجماعة واستقرت في معظم المراكز الإدارية الهامة بالمملكة الفرنسية ، الأمر الذي كفل لها قدرا من القوة والبأس جعلت تشكل معه خطرا على الدولة ، ولقد تجلى ذلك حينما اشتركت مع نبلاء الدم والأمراء في ثورتي « لافروند » (La Fronde) ضد السلطة الملكية عام ١٦٤٨ وعام ١٦٥١ ، الأمر الذي دفع لويس الرابع عشر حينما استولى بنفسه على مقاليد الحكم عام ١٦٦١ إلى تقليص دور هذه الطبقة وإحلال رجاله الأوفياء في وظائف الإدارة (les intendants) بدلاً منها ، ومن هنا وجدت هذه الطبقة نفسها في مأزق تاريخي ، فهي لم تعد تلعب دوراً أساسياً في السلطة أو المجتمع ولم تعد تعقد أي أمل على المستقبل بعدما توطدت أركان الحكم المطلق وتأكدت سلطة الملك الى درجة قضى فيها تماما على عربدة نبلاء الدم أنفسهم . إن هذا الوضع التاريخي هو الذي دفع جولدمان الى تصور نوع من التوافق بين موقف هذه الطبقة اليائسة وبين مضمون الحركة الدينية الجديدة التي تقلص تماما كل دور لحرية الإنسان وإرادته .

إن ارتكاز حركة « الجانسينزم » على هذين المبدأين المشددين من تفسير متطرف لكتابات القديس « أوغسطين » يجعل من الإنسان آلة طيعة لاحول لها ولا قوة بين يدي الخالق الجبار إلا أن الأمر الغريب في هذه النظرية الدينية الجديدة هو نبذها لإرادة الانسان ورفضها لأي لون من ألوان الحرية البشرية ، الأمر الذي يدفع الناس إلى حياة ملؤها القلق والرهبة فالمؤمن الصادق يريد أن يطمئن ولكن لاقدرة له على ذلك ، وأن له أن يطمئن وإرادة الله بالنسبة له سر مغلق لاطاقة لمخلوق على اكتشافه ، وقدر عظيم لاحيلة لإنسان في الثبات أمامه ، وهل تخرج فكرة « الرهان » عند باسكال عن هذا التصور ؟ بالطبع لا . إن رهان المؤمن في تصور باسكال الذي يقيم الايمان على قوة المفارقة وعلى غياب العقلانية ، هو قبوله طوعاً أو كرهاً بالمخاطرة لأنه لايستطيع ان يحيد عن شريعة الله ، فهو قد اختار القيم الصادقة والمبادىء السامية التي يمليها عليه ضميره لأنه يؤمن بالحق من أجل الحق وليس انتظارا لثواب أو خوفا من عقاب ، من ثم يشبه باسكال وضع المؤمن بمسافر أمام سفينة وحيدة ، هي سفينة الإيمان عليه أن يستقلها حتى وإن لم يضمن وصولها به إلى بر الأمان ، فالطريق محفوفة بالمخاطر واحتمال العواصف والأعاصير ليس بمستبعد .

أما بالنسبة لتطور المأساة عند جان راسين ، فإن جولدمان يجد علاقة صورية بين البناء التراجيدي عند هذا الكاتب وبين تطور الحركة الدينية المشار اليها ، والجدير بالذكر أن نقطة الالتقاء الرئيسية تتمركز حول تعريف هذا الباحث لجوهر المأساة ، فهو يعرف هذا الجوهر بأنه رفض تام وقاطع لهذا الوجود المزيف ، ويأس تام من أي اصلاح يمكن أن يتم فيه . ومن ثم كان الموقف المأسوي الصادق موقفاً بالغ التطرف لا يقبل أي جدال ولا يرضى بأية مساومة .

بيد أن هذا الموقف التراجيدي النمطي أو المثالي يصعب تحقيقه مسرحياً بهذه الصورة ومن هنا كان انطباقه على مسرح راسين غير مؤكد دائماً ، الأمر الذي يضفي على هذا المسرح بعض المواقف التي لاتتلاءم مع هذه الصورة التراجيدية الصارمة مثل إدخال المفاجأة التاريخية على نهاية مسرحية « باجازيت » وتدخل الآلهة لإنقاذ البطلة من الموت في مسرحية « افيجيني » ومحاولة أندروماك المناورة والمداورة لإنقاذ ابنها في المسرحية التي تحمل اسمها ، فجولدمان يعتبر أن مثل هذه المواقف قد تعطي للبطل بصيصاً من الأمل أو ومضة من التفاؤل الأمر الذي يتنافى مع جوهر الرؤية التراجيدية ، ولربما تكون مسرحية « بيرينيس » هي أقرب المسرحيات من هذا النموذج إذ أن بطلة هذه المسرحية الأميرة الفلسطينية « بيرينيس » تعتقد بأن حبها للأمير الروماني « تيتوس » هو مثلها الأعلى والقيمة العليا التي لاتعدل عنها ولاتحيد ، ومن ثم فهي لاتغير موقفها حينما يتعذر على هذا الأمير الزواج منها بعد تتويجه امبراطوراً نظرا لأن القوانين الرومانية تمنع الزواج من الأجنبيات ، إننا نرى الأميرة تقدر موقف الإمبراطور وتضحيته بحبه من أجل بلده كما نراها ترفض الزواج من أمير آخر يهيم بها حبا وتفضل الانزواء بعيداً عن هذه الحياة وبريقها .

إن جولدمان يحاول أن يطابق بين هذا المفهوم التراجيدي المثالي وبين موقف مشابه داخل حركة « الجانسينزم » نفسها وهو موقف مؤسس هذه الحركة في فرنسا الأب « دي فرجيه دي هوران » الملقب « بسان سيران » وموقف ابن اخته « سان مارتان دي باركوس » و « بليز باسكال » العالم والمفكر الشهير نفسه ، فهم يقفون جميعاً من خصوم مذهبهم أي من النظام الملكي واليسوعيين موقفاً متشددا لا يقبل المهادنة ، بيد أن هذا الموقف يتغير بعض الشيء حينما يدين البابا هذه الحركة ويفرض على الكنيسة الفرنسية نوعاً من الوفاق المؤقت تبرز خلاله تيارات توفيقية داخل الحركة نفسها ويقوم بيلورها الكاتب « أنطوان أرنو » غير أن ذلك ينتهي بالفشل وتجدد الخلافات ، الأمر الذي يدفع الملك لويس الرابع عشر الى هدم دير راهبات « بور رويال » وتشتيت جميع أتباع هذه الحركة[٢] .

إن محاولة جولدمان تتلخص ـ كما قلنا ـ في ايجاد نوع من التوافق بين تطور بناء المأساة الراسينية وتطور حركة « الجانسينزم » التي كان يعايشها راسين نفسه نظرا لانتمائه إليها وتعاطفه معها ، ويتم ذلك بالنسبة لجولدمان بتجريد هذه المسرحيات من إطارها الأسطوري وتصنيف مضامينها وفقاً للعلاقة الرئيسية التي تربط بين البطل المأسوي وبين العالم الخارجي وهي أساساً علاقة تناقض جذري وسلب مطلق ، لأن البطل غالباً مايتمسك بالمبادىء والقيم التي يؤمن بها والتي تمثل بالنسبة له الغاية التي يسعى إلى تحقيقها وهي غاية لاتحقق عادة في هذه الحياة الفانية ، ومن ثم كان ظهورها في هذا الوجود المباشر أمراً يكاد يكون مستحيلا لأن المجتمع الذي تسيطر عليه قوانين النفعة وتعميه المصالح المباشرة لايفهمها ولا يؤمن بها . وليس من شك في أن هذه العلاقة تقل حدتها كلما اعتقد البطل بأنه في الإمكان مراوغة الوجود

(٢) تم المقابلة بين مسرحيات راسين وحركة الجانسينزم على النحو التالي :

أ ـ مرحلة الرفض التام :	أندروماك ـ بريطانيكوس ـ برينيس نوع مأسوي
ب ـ مرحلة الوفاق المؤقت :	بجازيت ـ ميتريدات ـ أفيجيني نوع درامي
جـ ـ مرحلة التشدد الأخير : بعد التعرف على خدعة الوفاق	فيدر ـ نوع مأسوي
د ـ التيار التوفيقي :	أثالي ـ استير ـ دراما دينية

واستخدامه كوسيلة لتحقيق غايته السامية ، وهذا ما يمكن تسميته بالمنهج الواقعي الذي يقوم على التكتيك والمناورة ، إلا أنه غالبا ما تنعكس هذه الممارسات الملتوية على شخص البطل فتفقده كثيرا من استقامته وتبعده عن هدفه وتجعله يعيش في وهم الأرجاء ، كما أن العلاقة تزداد حدة وعنفا كلما ازداد يقين البطل بأنه لا أمل له على الاطلاق في التعامل مع هذا الوجود ، وكلما ازداد بالتالي ارتباطه بالقيم الأصيلة التي يؤمن بها . والتي تندرج تحت المقولة التي يسميها جولدمان مقولة « الإله الخفي » .

أما في دراسته عن « سوسيولوجيا الرواية » التي يكرسها لدراسة سريعة لتطور فن الرواية عند « أندريه مالرو » ولتحديد مفهوم الواقع بالنسبة للرواية الجديدة وللتعريف أخيراً بمنهجه في دراسة الأدب الذي يسميه (le structuralisme genetique) « البنائية التوليدية » . يحاول الباحث تطبيق فكرة « لوكاتشية » تقوم على إبراز نوع من التوافق الصوري بين بناء الرواية الحديثة التي تنشأ في القرن التاسع عشر وبين بناء المجتمع الليبرالي . ومن ثم تراه يعرف بنية الرواية بأنها : **سعي زائف يقوم به البطل لتحقيق قيم أصيلة في مجتمع زائف**«[٨]» . إن هذه البنية تجمع بين سمتين رئيسيتين من سمات الملحمة والتراجيديا فهي تأخذ عن الملحمة مبدأ التوافق الموجود بين البطل الملحمي والوجود أو العالم الخارجي ، وتأخذ عن التراجيديا مبدأ التناقض القائم بين القيم الأصيلة (الخفية) وبين المجتمع الزائف (الظاهر) ، إلا أن التوافق الأول سرعان ما ينكشف عن حقيقة مؤلمة وهو كونه توافقاً وهمياً يقوم على سذاجة البطل وعدم فهمه . عادة لأسباب تاريخية ومؤسسية . لطبيعة العلاقات التي يقوم عليها المجتمع الذي يعيش فيه ويمارس من خلاله نشاطه لتحقيق أهدافه إلا أن هذه البنية للأسف وباعتراف الباحث نفسه . لا تنطبق على أعمال بلزاك الروائية بالرغم من أنها بلزاك المتصوري في النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما تنطبق على أعمال ستاندال وفلوبير الروائية ، ومع ذلك فإن جولدمان لا يتورع من تحديد صلاحية هذه البنية لتقديم نموذج جيد في مجال الدراسات التي يود تكريسها لإقامة علم اجتماع الرواية وهو العلم الذي يطمح في إرساء قواعده الأولية .

إلا أن جولدمان حينما يشرع في دراسة أعمال « أندريه مالرو » الروائية لا يقوم هذه المرة ـ كما فعل في دراسته عن باسكال وراسين ـ بدراسة الأبنية الاجتماعية لتحديد علاقاتها بالرؤى الأيديولوجية والفنية السائدة ، وإنما يكتفي بتقديم ما يسميه « التخطيط الأولي للأبنية المعبرة الكامنة في المؤلف الأدبي »[٩] . إنه يحاول على وجه التحديد ، تقديم تصور شامل من ثلاث مراحل لانتاج مالرو الروائي والفكري . ومن ثم تشمل المرحلة الأولى (١٩٢٠ ـ ١٩٢٧) ثلاثة أعمال خيالية أو رمزية[١٠] يعبر الكاتب من خلالها عن موت الآلهة وتحلل القيم الإنسانية كاحترام الفرد والحرية والحب والعمل باستثناء قيمة المعرفة وهي القيمة التي تبرر للكاتب التعبير عن تشاؤمه العميق ويأسه من أي اصلاح في هذا العالم . وتعد المرحلة الثانية (١٩٢٧ ـ ١٩٣٩) المرحلة الروائية الفعلية إذ أنها تشهد ظهور كتابات روائية تختلف في

(٨) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, op. cit., p. 23

(٩) نفس المرجع ، ص ١٢ .

(١٠) Royaume Farfelu, Lunes en Papier, La Tentation de L'occident.

الشكل والمضمون عن الكتابات السابقة(١١) . وتعبر هذه المرحلة وفقا لجولدمان عن رغبة مالرو في تجسيد مجموعة من القيم الإنسانية الإيجابية مثل الأمل والثورة والتضامن والعدالة من خلال أعمال روائية يتميز أبطالها بالحياة والحركة ويتحلون بالمثل والقيم . أما المرحلة الثالثة والأخيرة التي تبدأ عام ١٩٣٩ وتمتد حتى فترة ظهور دراسة جولدمان (١٩٦٤)فتتميز بظهور كتابات مالرو النظرية التي تعبر عن خيبة أمله وتبدد ثقته بمعظم القيم الإنسانية(١٢) . ويقول جولدمان في هذا الصدد : « إن الروائي مالرو ، بين رواية الغزاة ورواية الوضع الإنساني ، إنسان يؤمن بالقيم العامة بالرغم من إشكاليتها . أما مالرو ، كاتب رواية زمان الاحتقار ورواية الأمل . فهو إنسان يؤمن أيضا بقيم إنسانية عامة جلية بالرغم من طابعها المهدد ومؤلف أشجار الألتنبرج وهو كتاب يجمع بين الخلق الأدبي والتصور النظري ، إنسان يفقد خيبة أمله ويجهد بعد في البحث عن أساس لإيمانه بالانسان » .

« فيا بعد سوف يظهر باحث أو مؤرخ الفن ، الأمر الذي لايخص دراستنا ، لأننا نريد أن نُعْنَى هنا بالكاتب مالرو ورؤيته ، أو بعبارة أخرى برؤيته وتعبيراتها الأدبية » (١٣)

إن نظرية جولدمان في عرضه لمؤلفات مالرو الروائية تدعونا الى الاعتقاد بأن هذه المؤلفات تمثل فترة انتقالية في تاريخ تطور النموذج الروائي المعاصر لنشأة المجتمع الليبرالي الذي حدده لوكاتش بأنه نموذج « البطل الإشكالي » (le heros problematique) ويقصد به البطل الذي يسعى إلى تحقيق قيم أصيلة ومبادىء سامية في مجتمع يقوم على الزيف والخداع ، ومرد الإشكال هنا إلى سيطرة العلاقات المادية البحتة للإنتاج على المجتمع ، إذ أن هذه العلاقات تعمل في تطورها على طمس قيمة الاستعمال الطبيعية للأشياء تحت ستار قيمها التبادلية الشكلية . إلا أنه إذا كان هذا البطل يتميز بقيم فردية بحتة ويمثل شخصية خالصة يسعى إلى تحقيقها في شتى أنواع الممارسات والنشاطات التي يلجأ إليها . فإن تطور المجتمع الرأسمالي نحو التنظيمات الاحتكارية يقلص دور الفرد ويبرز دور الجماعات الأمر الذي يؤدي في النهاية ـ عن طريق التوازي الأيديولوجي بين الرواية والمجتمع الرأسمالي الى تقلص دور البطل الفردي أمام الظروف الاجتماعية والاقتصادية القهرية وبروز دور جماعة الأبطال . انطلاقاً من هذا التصور ، تمثل روايات مالرو الأولى ، في نظر جولدمان وأهمها روايتا « الغزاة » و « الطريق الملكي » الاتجاه الأول الذي يقيم على الاعتراف بقيمة الفرد وأهمية دوره في تحقيق المثل العليا للمجتمع ، بينما تتجه روايات الكاتب ابتداء من « الوضع الانساني » إلى النموذج الثاني الذي يقوم على استبدال البطل الفردي بالبطل الجماعي ، ويعتقد لوسيان جولدمان أن النهاية الحتمية لهذا الاتجاه الأخير هو التقلص الشديد لمفهوم البطل وانسحاقه أمام صعود عالم الأشياء ، وهو التيار الذي سوف يتبلور مع ظهور الرواية الجديدة في بداية الخمسينيات(١٤) .

---

(١١) Les Conquerants (1928), La Voie royale (1930), La Condition humaine (1933), Le Temps du mepris (1935), et L'Espoir (1937).

(١٢) La Lutte avec l' Ange, Psychologie de L'Art (1947-1950), Les Voix du Silence. (1951), etc.,

إن تقييم جولدمان لا هو رمزي أو نظري يقوم على حكم قيمة مسبق ، فهو يعتبر كل عمل أدبي لا يقوم على التحام الشخصية بالواقع الاجتماعي في ظروف تاريخية محددة عملاً سلبياً أو ناقصاً .

(١٣) نفس المصدر ، ص ٨١ .

(١٤) نفس المصدر ، ص ٨٧ .

تبرز روايتا « الغزاة » و « الطريق الملكي » بصورة واضحة دور البطل الإشكالي وذلك من خلال شخصيتي « جارين » و « بيركن » والبطل الإشكالي ـ كما أوضحنا ـ هو الذي يطرح قضية القيم وإمكانية تحقيقها في هذا العالم ، لذلك نراه يختلف اختلافاً كبيراً عن البطل السيكولوجي مثل « دون كيشوت » و « جوليان سوريل » أو « إما بوفاري » إذ أن أهميته لا ترجع إلى عمق شخصيته ودقة إحساسه أو غور حياته النفسية وإنما إلى ارتباطه بالفعل والممارسة واكتشاف الإمكانيات العملية التي تتيح له تحقيق ذاته . ومن ثم كان على البطل الإشكالي أن يواجه قضية النجاح والفشل والحياة والموت مواجهة مباشرة وحاسمة . ولربما تعد قضية الموت نظراً لارتباطها العميق بالطابع المحدود للحياة الفردية هي أهم القضايا التي تضع علامة استفهام على غائية الفعل البطولي أو الشخصي . فالموت يشكل من جهة حافزاً طالما واجهه البطل في صورة المخاطرة التي يمكنه أن يتعرض لها خلال تحركه كما يشكل من جهة أخرى عقبة أساسية حينما يلغي البطل وتنقطع إمكانيات مواصلة الجهود وتحقيق القيم . فالعلاقات الفردية البحتة لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تقيم جسراً فيما بينها نظراً لقيامها على الوحدانية والتمركز الذاتي والتفتيت . وهذا هو نفس الموقف الذي يحدد نظرة « جارين » إلى الثورة الصينية موضوع رواية « الغزاة » ، إذ أن « جارين » لا يتحد بالثورة لأنها تشكل بالنسبة إليه هدفاً أو غاية في ذاتها وإنما لأنها توفر له ، على الأكثر ، ضرباً من « الوساطة الواقعية » ـ كما يقول جولدمان ـ أي فرصة تسمح له بإضفاء معنى محدد على حياته وتحديد هدف ثابت وواضح لفعاله[15] .

أما شخصية « بيركن » في رواية « الطريق الملكي » فهي لا تختلف كثيراً عن شخصية « جارين » لأنها تسعى هي الأخرى إلى تحقيق ذاتها عبر حركة ثورية . إن « بيركن » مغامر ، كما كان « جارين » مغامراً إلا أنه مغامر يعمل على مساندة بعض شعوب الهند الصينية على مقاومة المستعمر والحكومات المحلية المستبدة . يقول جولدمان في تحديد شخصيته : (لم يتوحد « بيركن » بشخصية هؤلاء المواطنين المحليين ، ولكنه وجد في عملية تنظيم كفاحهم ونضالهم ضد حضارة الدولة الوساطة الواقعية التي تعطيه الإحساس بالوجود كما تضفي معنى على حياته[16]) . « إلا أنه بالرغم من هذا التشابه في شخصية البطلين ، فإن رواية « الطريق الملكي » تكاد تمثل لونا من الارتداد بالنسبة للرواية الأولى نظرا لاختفاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية التي تدور الأحداث في إطارها ، فالصراع الذي يخوضه « بيركن » في هذه الرواية الأخيرة يدور دفاعاً عن القبائل البدائية ضد محاولات الحكومات المحلية ، مثل حكومة سيام ، التي تحاول فرض سيطرتها على الغابة وذلك بواسطة إدخال وسائل العمران كشق الطرق ومد خطوط السكك الحديدية . ومن ثم كان الصراع ، الذي يحاول البطل أن يحقق ذاته من خلاله ، لا يقوم على أساس من الوضوح الفكري أو الرؤيا السليمة لحركة التاريخ ، فهو صراع عفوي لا يتجاوز التعبير عن بعض الحاجات العضوية والطاقات النفسية . كما أنه لا يلتقي إلا على سبيل الصدفة مع صراع هذه القبائل البدائية التي تعمل على حماية استقلالها وحريتها بطريقة لا تكاد تتعدى الدفعات الأولية . الأمر الذي يتمثل في اتحاد هذه الحرية « الوحشية » إن صح هذا التعبير مع قوى الطبيعة المتمثلة في وحدة الغابة وتكاملها[17] .

---

(١٥) نفس المصدر ، ص ٩٠ ـ ١١٧ .

(١٦) نفس المصدر ، ص ١٣٢ .

(١٧) نفس المصدر ، ص ١٣٦ ـ ١٣٨ .

إلا أن بناء الروايتين ونهايتهما يبرزان ـ على الرغم من هذه الاختلافات الشكلية ـ وحدة المضمون ، ونقصد بالمضمون هنا المعنى الشمولي الذي يمكن بواسطته تحديد السمات البارزة لرؤية الوجود الخاصة بالبطلين « جارين » و « بيركن » ، فكلاهما ينتمي في الواقع ، إلى الطائفة التي يطلق عليها مالرو اسم الغزاة ، وهي طائفة أرقى من طائفة المغامرين لأن الفعل لايخلو لديها من المعاني والأهداف وإن كانت هذه المعاني ترتبط لديها ارتباطاً وثيقاً بالدوافع الشخصية وتعمل على إبراز بعض القيم الفردية البحتة مثل الشجاعة والجرأة والمروءة . إلا أن هذه الأهداف تظل مع ذلك سلبية إلى النهاية إذ أن اللجوء إلى الفعل لايتم هنا انطلاقا من مبادىء عامة أو تحقيقا لغاية جماعية عليا سواء تمثلت هذه في صورة الوطن أو في صورة حزب ثوري ، ولكن غالباً مايتم تحقيقا لضرب من الهروب من الذات وبحثا عن وسيلة للتغلب على الوحدة والقلق والموت[١٨] .

يعتقد جولدمان أن هذه الرؤية الفردية الخالصة ، التي تميز مرحلة « البطل الإشكالي » في الرواية ، تتغير جذرياً في رواية « الوضع الانساني » بالرغم من أن هذه الرواية الأخيرة تعالج ـ مثل رواية « الغزاة » ـ موضوع الثورة الصينية . غير أن معالجة الثورة الصينية ، وإن كانت تنصب في كل من الروايتين على مرحلة من مراحل تطورها ، لاتقوم في هذه الرواية على أساس منطلقات فردية واجتهادات شخصية وإنما تأتي تعبيراً عن صراع تاريخي موضوعي بين جماعة ثوار « شنغهاي » ذوي المنطلق الثوري التلقائي الذي تجسده تعاليم التروتسكية وبين إدارة الحزب والدولية الشيوعية اللتين كانتا تمثلان ، في هذه الفترة ، مفهوم النظام ومبدأ الضبط الستاليني ، واللتين كانتا تفضلان ـ لأسباب تكتيكية وموضوعية ـ بالتعاون مع نظام تشانج ـ كاي ـ شيك بالرغم من عداوته المؤكدة للشيوعية[١٩] .

بيد أن الفرق الجوهري بين هذه الرواية وسابقاتها ليس في اختفاء قضية البطل الإشكالي الذي مازال مسيطرا على إنتاج هذه المرحلة عند مالرو ، ولكن في تغير طبيعة هذا البطل تغيراً جذرياً ، فالبطل الإشكالي لم يعد هنا فرداً بعينه وإنما أصبح « جماعة الثوار » ويبدو أن مالرو ـ تحت تأثير تعاليم تروتسكي الذي كتب إليه شخصياً معلقاً على رواية « الغزاة » وقضية الثورة الصينية ـ أخذ يمجد هذا المفهوم الجماعي للبطل الثوري ويعضد القيم والمبادىء التي يقوم عليها وهي إيثار الثورة والثورية حتى الموت ، أضف إلى ذلك أن المشاكل الفردية البحتة التي كانت تشغل دائما شخصيات مالرو ، وأهمها الحب والمرض والموت بدأت توظف في هذه الرواية توظيفا جديداً إذ أنها لم تعد قضايا هامشية متصلة فقط بحياة الأفراد أو مرتبطة ـ خاصة في قضايا الحب والجنس ـ بعلاقات القوى والاستغلال في المجتمع فقط . إن هذه المشاكل أصبحت قضايا إنسانية سامية تعكس علاقة الأفراد بالمجتمع وتربط الإنسان بمفاهيم الجماعة الثورية على أساس من المبادىء العليا مثل الحب الأخوي وعاطفة الزمالة والتضحية بالذات والمعاناة والاستشهاد في سبيل قضية الثورة[٢٠] .

---

(١٨) نفس المصدر ، ص ١٤٨ .

(١٩) نفس المصدر ، ص ١٣٦ ـ ١٥٥ .

(٢٠) نفس المصدر ، ص ١٥٩ ـ ١٧٦ .

من ثم إذا كان الحب قد أخذ يرتفع من مستوى الشهوات الرخيصة والدفعات البهيمية الأولية الى مستوى الإخلاص والتفاني والاحترام المتبادل بين الرجل والمرأة ، فإن الموت بدوره لم يعد هذه القوة المدمرة التي تقضي على كل مشروع فردي بالزوال وتهدد كل القيم الذاتية بالفناء والتبديد نظراً لمآل البطل ـ لا محالة ـ بعد وفاته إلى الوحدة الأولية التي لايمكن تخطيها والى العدمية المطلقة التي يستحيل تحويلها إلى حركة إيجابية أو حياة نشطة وفعالة . يقول جولدمان في هذا الصدد : **« كان الموت هذا الواقع المحتوم ، في روايتي « الفزاة » و « الطريق الملكي » يجعل فعلاً من كل القيم الأرضية المرتبطة بالحركة قيماً زائلة ومؤقتة ، كما كان يقضي عليها بالرجوع إلى الوراء وعلى البطل بالعودة الى حالة اللامحدود والوحدة المطلقة ، بينما كان ـ على العكس من ذلك ـ في رواية « الوضع الإنساني » يمثل اللحظة التي تحقق الوحدة العضوية الكاملة مع الفعل وجماعة الرفاق ، إذ كان الموت ، في الروايات السابقة ، يقطع جميع الأواصر بين الفرد والجماعة فإنه في رواية « الوضع الانساني » يحقق التجاوز النهائي للوحدة »**[٢١] .

إذا كان هناك تطور يمكن ملاحظته بين رواية « الغزاة » ورواية « الوضع الانساني » فان مالرو يظل في الروايتين ، وفقا لجولدمان ، كاتب الثورة البروليتارية في القرن العشرين . إلا أنه لم يتبن بعد ، في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، منظور الحزب الشيوعي وان كانت نظرته إليه لم تخل من الإيجابية . غير أن جولدمان يلاحظ أن رواية « الوضع الانساني » وإن كان يقوم تركيبها على إبراز دور جماعة الثوار ذات الأهداف والتطلعات التروتسكية ، تنتهي بتمجيد القيم الستالينية بعد الفشل المرحلي الذي أصاب جماعة الثوار في نضالها ضد تشانج ـ كاي ـ شيك . ويبدو أن هذا الموقف الأخير يعبر عن اقتراب مرحلة الوفاق الذي سوف يتم بين مالرو وبين الحزب الشيوعي وهي المرحلة التي تعبر عنها خير تعبير روايتا « زمان الاحتقار » و« الأمل » إذ يلعب الحزب في الرواية الأولى دورا ايجابيا وان كان ضمنيا ، ويقوم علنا في الرواية الثانية بإدارة كفاح الشعب الأسباني ضد فاشية فرانكو ، ومهما يكن الأمر ، فإن جولدمان يعتقد بأن هاتين الروايتين تضعان حدا لمرحلة البطل الإشكالي عند مالرو نظراً لأن الوفاق يتم في رواية « زمان الاحتقار » بين البطل « كاسنر » وجماعة الثوار من جهة وبين هذه الجماعة وبين الحزب الشيوعي الذي تنتمي إليه من جهة أخرى . أضف إلى ذلك أن هذا الوفاق يأخذ في رواية « الأمل » صورة الإندماج التام بين الشعب الأسباني والبروليتاريا العالمية وبين الحزب الشيوعي الذي يقوم بدور المنظم للثورة أمام عفوية الجماهير الشعبية . ولربما كان السبب الفعال لقبول مالرو واليسار الأوربي عامة مبدأ التقارب مع الحزب الشيوعي هو صعود الحركة النازية في ألمانيا وخاصة وأن الحزب الشيوعي بدأ يتجه منذ عام ١٩٣٤ نحو تصعيد النضال ضد الفاشية وتكوين جبهة شعبية من مختلف تيارات اليسار . ولاشك أن تفاقم النازية هو نفس السبب الذي دفع بجورج لوكاتش نفسه وإيليا إهرنبورج وأحد اقطاب المعارضة الروسية كرستيان راكوفسكي إلى الانضمام الى المواقف الرسمية للحزب الشيوعي في عام ١٩٣٣[٢٢] .

ويبدو أن هذا التقارب الذي لايعده جولدمان مجرد اختيار فردي من قبل مالرو ولكنه تعبير عن اتجاه عام لليسار الأوربي إثر صعود الحزب النازي ، هو الذي يقابل على مستوى الخلق الأدبي زوال قضية البطل الإشكالي واندثار البناء

---

(٢١) نفس المصدر ، ص ١٨٧ .

(٢٢) نفس المصدر ، ص ١٩٤ ـ ١٩٧ .

الروائي المتصل به . من ثم لايعتبر جولدمان أن كتابي « زمان الاحتقار » و « الأمل » روايات بالمعنى الكامل للكلمة ولكن يعدها أشكالا متوسطة بين الملحمة والأدب الغنائي وذلك انطلاقاً من فهمه للرواية بأنها نوع أدبي مركب يقوم على حركة شخصيات حية لها صفة الاستقلال ، الأمر الذي يجعل من الصعب بالنسبة لها أن تتحقق قيمها ومثلها الفردية . أما الملحمة فتقوم في هذين الكتابين على تأكيد علاقات التقارب والتواصل بين الفرد والجماعة بينما يتمثل الجانب الغنائي في تضوع هذه العلاقات المعلنة وإن كانت لم تكتسب بعد صفة التلاحم التام بين الفرد والجماعة . من هنا يأخذ كتاب « زمان الاحتقار » شكل القصة المطولة أكثر من اتخاذه شكل الرواية القائمة على بناء مركب متكامل كما يتسم كتاب « الأمل » بالتفتت وعدم ترابط أحداثه . ويقول لنا جولدمان في تعريف « زمان الاحتقار » : « يتكون زمان الاحتقار من ثلاثة أجزاء وثيقة الاتصال فيما بينها على الرغم من أنها لا تشكل رواية . ويمكن تشخيص هذا النص بأنه قصة طويلة ذات طابع غنائي ، ولقد سبق أن افترضنا أن قصر الرواية وطابعها الغنائي ينتجان من الاختلال بين الموضوع المقصود ، وهو التلاحم الكامل بين الفرد والجماعة ، وبين المضمون الفعلي للكتاب حيث لا يظهر هذا التلاحم إلا كمحصلة نهائية لصراع مرير يتعرض خلاله للتهديد أكثر من مرة . (في حين أن القصيدة الملحمية لا تحتمل ، بالمعنى الصادق للكلمة ، أي تهديد من هذا القبيل)[٢٣] .

إن التطور الذي يلحق بشخص البطل الإشكالي فيمزج بينه وبين الجماعة ويرقى بقيمة الفردية الخالصة إلى مثل ومبادىء سامية تتخطى حدود حياته الضيقة أمر يفقد مظاهر الموت والقلق والوحدة ، التي كانت تسيطر على أبطال الروايات الأولى وتنغص عليهم حياتهم ، قيمتها الرمزية ودلالتها المؤثرة نظراً لأن التحام البطل الجديد بقيم الجماعة يركز الضوء على دوره الثوري ومدى تفاعله مع الجماعة الثورية وليس على مسلكه الشخصي أو مشاكله النفسية . ويمثل رواية « الأمل » في هذا الصدد ، نهاية التطور الذي يقود البطل الإشكالي من الإغراق في ذاتيته وفرديته الى الالتحام الكامل بالجماعة الثورية وذلك من خلال ثورة الشعب الأسباني ضد فاشية فرانكو وطغمته المستبدة . بل إن الرؤية الصادقة للقيم الثورية تتمثل هنا ، في نظر جولدمان ، في تجاوز الأشكال المباشرة للصراع إذ أن المضمون الجديد الذي يضفي على بناء الرواية طابعها المتناسق المتكامل ، يكتسب هنا قوته وأصالته من تجاوز الأحداث ذاتها فهو ليس صراعاً بين الثورة والرجعية أو بين القومية والشيوعية أو بين القوميين والبروليتاريا فحسب وانما بين نظامين وعقيدتين يريدان أن يسودا العالم : النظام الفاشي من جهة ، والنظام الاشتراكي من جهة أخرى[٢٤] .

إلا أن هذه البساطة في الرؤية العامة التي تضفي على رواية « الأمل » وحدتها واتساقها لا تمنع مع ذلك ، من تشعب أحداثها الأمر الذي يعطينا انطباعا أقرب الى التفكك منه الى التفرع الناتج عن الوحدة الكلية ، غير أن السمة الغالبة تظل مع ذلك اختفاء الشخصيات المستقلة وظهور الجماعات التي يتضافر كفاحها ليصب في النهاية في مجرى واحد ، هو مجرى الثورة ضد الفاشية وأهم هذه الجماعات هي جماعة الفوضويين وجماعة الكاثوليك وجماعة الشيوعيين ، ونظرا لالتقاء رؤية مالرو في هذه الفترة مع منظور الحزب الشيوعي للأحداث ، فاننا نرى جماعة الشيوعيين تحظى بالدور الايجابي الذي يتمثل هنا في القدرة على التنظيم والفعالية ، بينما يتسم الفوضويون بالخيال وعدم القدرة على الضبط

(٢٣) نفس المصدر ، ص ١٩٩ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٢٠٢ ـ ٢١٨ .

والكاثوليك بالانفعالات العاطفية الناتجة عن التقييم الأخلاقي للأحداث . ولا شك أن هذه السمة الايجابية التي يضفيها مالرو في هذه الرواية على جماعة الشيوعيين ترجع في الواقع الى الأولوية التي يعطيها في تحليله للثورة الأسبانية الى العوامل السياسية والعسكرية ، ومن ثم تتخذ شجاعة الفوضويين وثوريتهم الجياشة طابع التهور ، وتصبح حساسية الكاثوليك ورقتهم أمام بعض الفعال العنيفة عقبة على طريق النضال ، وتحرجا لا مبرر له أمام متطلبات الكفاح وضروراته الأليمة(٢٥) .

إلا أن جولدمان يلاحظ ، في آخر الأمر ، أن هاتين الروايتين اللتين تمثلان المرحلة الختامية لتطور الرواية عند مالرو لا تحققان نضوجا كاملا للعنصر الملحمي ، فالتجاوز الفردي يشكل في رواية « زمان الاحتقار » قضية في حد ذاته بالرغم من إمكانية تحقيقه في الواقع ، الأمر الذي يجعل من عالم الرواية عالما سابقا على عالم الملحمة لأن هذا الأخير لا يعرف أي اشكال من هذا القبيل وعلى العكس من ذلك ، تشكل رواية « الأمل » تجاوزا لعالم الملحمة نفسه إذ أنه حينما يوشك هنا أن يتضوع الفرد من خلال الجماعة وحينما يكاد يلتحم بها التحاما كاملا نرى أن عفويته تضيع في إطار التنظيم العسكري والاداري الذي يمثل انتصار القيم الحزبية والمبادىء التنظيمية للشيوعيين على حساب القيم الثورية والانسانية . على هذا النحو ينتقل مالرو ، بالرغم من تركيز الأضواء على نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة ، من مرحلة ما قبل الوفاق بين البطل والعالم الى مرحلة تتعدى عملية الوفاق نفسها بحيث تصبح قضية التقنوقراطية العسكرية والسياسية الموضوع الحقيقي أو الهدف الفعلي لحركة التاريخ(٢٦) .

ليس من شك في أن هذا التطور ـ كما يرى جولدمان ـ يعبر عن اتجاه عام في حركة الفكر الاجتماعي الفرنسي أو الأوربي أكثر من تعبيره عن وجهة نظر خاصة بالكاتب نفسه ، فهو تيار يمثل الانتصار المرحلي للفكر الستاليني على الثورية التروتسكية أي انتصار مبادىء التنظيم والبناء المجدود للاشتراكية على العفوية الثورية وعالميتها . غير أن هذا التصور لتطور الرواية عند مالرو يفترض ـ بلا شك ـ التسليم ببعض المبادىء الأولية من قبل الناقد نفسه ، وهو الأمر الذي يتضح من ترتيب مؤلفات مالرو على هذا النحو وفي إبراز بعض المفاهيم على حساب الأخرى لذلك نود أن نلفت نظر القارىء الى أنه اذا كان التقاء البطل الثوري والتحامه بالجماعة الثورية يمثلان مكسبا عظيما ومبدأ دراميا هاما يمكن تطبيقه على الرواية العربية أو المصرية وخاصة أن مفهوم البطل الاشكالي يسيطر على جزء كبير من أدبنا الروائي(٢٧) ، فإن هذا الالتقاء ـ وهنا يكمن حكم القيمة عند جولدمان ـ ليس عليه أن يتم بالضرورة من خلال النظرة الماركسية للانسان والثورة . ولقد لاحظ جولدمان نفسه أن خط القيم الذي افترض تحققه عبر روايات مالرو انتهى باقتراب الثورية والعفوية الانسانية في أشد أشكال التنظيم ضراوة وعنفا وفي أبعدها عن احترام القيم الانسانية والأخلاقية وهو النظام الستاليني . واذا كان هذا النظام اللاانساني قد اتخذ شكل الضرورة التاريخية الموضوعية فهو لا يشكل حتما قيمة عليا يمكن من خلالها تمجيد التنظيم الاداري والعسكري وإعطاؤه الأولوية في قيادة ثورة من الثورات إذ أن ضرورة التنظيم تفرضها

---

(٢٥) نفس المصدر ، ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

(٢٦) نفس المصدر ، ص ٢٣٩ .

(٢٧) د. عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، تتشكل هذه القضية وإن لم يطرحها المؤلف بطريقة مباشرة ، مشكلة أساسية بالنسبة لفترة تكوين الرواية المحلية وهي تأخذ هنا طابع التناقض بين القيم الذاتية والمجتمع .

طبيعة الممارسة الثورية الواعية أما فلسفتها فتتشكل وفقا لمعتقدات الجماعة التي تقودها . أضف الى ذلك أن إضفاء طابع التصور النظري المجرد على الأعمال السابقة واللاحقة على المرحلة الروائية عند مالرو هو في حد ذاته حكم قيمة أيضا مرده إيمان الناقد المسبق بالنظرية الماركسية وتصنيفه للأعمال الأدبية والفنية على هذا الأساس ، إذ أن مالرو في تطوره خلال مرحلة ما بعد الرواية لا يغترب بالضرورة وإنما يحاول بعد خيبة أمله في تحقيق مثله العليا من خلال الحركة الشيوعية التي أظهرت التجربة الستالينية جوانبها الكريهة أن يفتح أمام الانسان مجالات جديدة ، مثل الفن ، تسمح له بالتفرغ وتحقيق قيمة الكونية العليا .

ينهي جولدمان دراسته لروايات مالرو بتحليل كتاب « أشجار الالتنبرغ » الذي يعتبره محاولة أقرب إلى البحث منها إلى الرواية بالرغم من الطابع الخيالي الذي يسيطر عليها . ولا شك أن جولدمان يتأثر هنا بتعريف « لوكاتش » هذا النوع من الكتابة بأنه لون مركب يجمع بين التصور النظري لرؤية الوجود في الفلسفة وبين العالم الخيالي القائم على شخصيات حية متميزة ومواقف ملموسة كما يتمثل في الأدب . وإذا كان هذا الكتاب يشبه البحث ، في نظر جولدمان ، فذلك لأنه يعالج بعض المشاكل النظرية من خلال مواقف فردية محددة . إلا أن هذا الكتاب يختلف مع ذلك عن كتابات الباحثين أو الأدباء لأن مالرو لا يستمد هذه المواقف من الواقع المعاش أو من الماضي وإنما يختلقها اختلاقا كما أنه لا يقوم فقط بطرح القضايا والمشاكل ، الأمر الذي يتسم عادة في البحوث بروح السخرية والتهكم . وإنما باقتراح الحلول كذلك وتقديم الافتراضات ، الأمر الذي يضفي على عرض الكاتب طابع الثقة واليقين .

إن القضية التي يطرحها جولدمان هنا ، قضية تفكك البناء الروائي القائم على تلاحم البطل مع الجماعة من خلال الفعل الثوري ، متصلة بتخلي مالرو عن الأيديولوجية الشيوعية ، وهو يرد هذه الظاهرة إلى التأثير السلبي الذي أحدثه الاتفاق السوفيتي عام ١٩٣٩ على مجمل الحركة التقدمية الأوربية بما يطرحه هذا الاتفاق من تناقض صارخ بين مبادىء الدولية الشيوعية والمصالح المباشرة لدولة الاتحاد السوفيتي . بعبارة أخرى إن هذا التناقض التاريخي الذي يبرزه الاتفاق يطرح أمام اليسار الأوربي والبروليتاريا العالمية قضية التضارب بين المصالح المباشرة للاتحاد السوفيتي ومصالح الطبقات العاملة التي تعيش في الدول الغربية وهو تضارب يختفي بعض الشيء أو ظاهريا على الأقل حينما يتحول الاتحاد السوفيتي من مساندته لألمانيا الهتلرية إلى التحالف مع المعسكر الغربي ، الأمر الذي يتيح لليساريين المتعاطفين مع موسكو تبرير الاتفاق السابق بأنه موقف تكتيكي ضمن الاستراتيجية السياسية العامة للاتحاد السوفيتي[٢٨] .

أما نقطة التحول ، التي يعتقد جولدمان بأنها تغير من مفهوم مالرو الماركسي للانسان وتعكس بالتالي التأثير السلبي للمتغيرات السياسية في أوربا خلال الحرب العالمية الثانية فهي تخص تصوير الكاتب لمجموعة من أسرى الحرب الذين وقعوا بين أيدي النازيين تصويرا يتجاوز فيه مالرو الرؤية الماركسية للانسان . من ثم إذا كان الانسان في نظر أتباع ماركس هو هذا المخلوق التاريخي الذي يحوي في قرارة نفسه بعض المطامح الأساسية نحو العدالة والكرامة وهي عين المطامح - في رأيهم - التي طمسها المجتمع الرأسمالي وبالتالي أصبح لزاما على الماركسيين مساعدتها على البزوغ من خلال الحركة الاجتماعية والتاريخ ، فإن مالرو حاول في تصوره الجديد للانسان ، عبر شخصية الأسرى وأمثلة تاريخية متخيلة

(٢٨) سوسيولوجيا الرواية ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ومتفرقة ، إبراز مبدأ الانسانية الواحدة والأبدية التي لا تتأثر بالظروف والتحولات الطارئة مهما كانت قاسية وطاحنة إن الانسان الجديد الذي يقدمه لنا مالرو في مؤلفه الأخير لم يعد ، كما يذهب جولدمان ، « يخلق الآلهة والقيم ، بل هو على النقيض من ذلك أصبح هذا المخلوق الذي يعيش منذ آلاف السنين في شبه تماس ، فهو لا يتغير ولا يعرف أمام التاريخ غير رد فعل واحد ألا وهو الخضوع وإيجاد وسيلة ما للعيش من خلاله ، وحينما يصعب الأمر ، مواجهة أعماله اللاإنسانية ، الخارقة والهمجية بالحيلة والصبر الطويل القارض الذي ينتهي حتما بتقويضها»[٢٩].

هذا الانسان الأبدي ، الذي لا يتغير ولا يتبدل ، هو أشبه بأشجار الجوز القائمة في حديقة « الالتنبرج » أو بفلاح مقاطعة « موليبرج » الذي يحاول أن يمارس وظائفه الفيزيولوجية وأن ينجب ويسعد في الحياة . وليس من شك في أن هذا الانسان لا يقف دائما موقفا سلبيا من تلك الثقافات التي يبدعها المفكرون ، وإن كانت هذه الثقافات لا تمثل وفقا لتعريف شبنجلر للحضارة وانحدار الثقافة في الغرب ، أكثر من مجموعة مغلقة من القيم والدلالات التعبيرية . أضف إلى ذلك أن مفاهيم الزمان والتاريخ لا يخرجان عن أطر التجربة المحددة المرتبطة بهذه الثقافات فهم ليسوا أكثر من صور مؤقتة ابتكرها المثقفون لاسباغ معنى على عدمية الحياة وعبثها ولتشكيل الخامة الأولية التي هي عينها هذا الانسان البسيط هذا الفلاح الذي لم يصقل بعد . وإذا كان هذا الانسان ، في نهاية المطاف ، لم يقاوم إلا نادرا صور الظلم والاستبداد التي واجهته عبر التاريخ ، فهو لم يعدم تماما وسائل المقاومة البطيئة إذ أنه قائم دائم أبدا ، ثابت ، صبور ، دوما ، الأمر الذي ينتهي مع مرور آلاف السنين بتفتت الثقافات التي تهدد كيانه ، وتآكل الحضارات التي تتعارض مع طبيعته ومطامعه[٣٠].

ويعتقد جولدمان ، في آخر الأمر ، أن هذه المجموعة الروائية التي تنتهي مع رواية « أشجار الألتنبرج » والتي لا يدخل في إطارها المؤلف التالي وهو « أصوات الصمت » نظرا لغياب فكرة القيم الانسانية منه وخلوه من القضايا الخلقية الرفيعة مثل عواطف الحب والصداقة ومطامح الانسان نحو الكرامة والسعادة وثورته ضد الظلم والهمجية والاستبداد ، تعبر عن الأزمة العنيفة التي هزت المجتمع الأوربي خلال الفترة الممتدة من ١٩١٢ الى ١٩٤٥ ، والتي تشكل الحربان العالميتان الأولى والثانية ، وظاهرة الفاشية الايطالية والكساد العظيم والنازية أهم وأقسى مظاهرها . لذلك تصور هذه المؤلفات تاريخ فشل الرؤى والآمال الثورية التي تخللت هذه الفترة وانتهت ببزوغ عالم جديد وهو العالم الصناعي المتقدم الذي تسيطر عليه النخبة المتخصصة من الفنيين أو « التقنوقراط » في مجال العلم والصناعة والسياسة والاقتصاد ، ورجال الفكر والفن المبدعين في مجال الثقافة الأمر الذي يجعل الغالبية العظمى من السكان مجرد أدوات أو موضوعات يمارس حيالها المتخصصون والمفكرون والمبدعون ألوان نشاطهم بطريقة موضوعية أو ظاهرية بحتة[٣١].

●●●

إذا كانت قضية البطل الاشكالي تقوم على حالة الخداع والوهم الذي يعيش فيها انسان مثالي يؤمن بقيم ومبادىء سامية يسعى إلى تحقيقها بمفرده في عالم متدن تغلب في القيم التبادلية المادية البحتة على جوهر العلاقات الانسانية وعلى

(٢٩) نفس المصدر ، ص ٢٥٨ .

(٣٠) نفس المصدر ، ص ٢٦٠ ـ ٢٦٤ .

(٣١) نفس المصدر ، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٥ .

الوظيفة الطبيعية للأشياء وهي غايتها الاستهلاكية والامتاعية المباشرة ، وإذا كان الالتحام بين البطل الثوري وبين المبادىء الجماعية في إطار العمل الثوري على أساس من الدراية والوعي بالخلفية التاريخية للأحداث الاجتماعية هو النموذج الأمثل في بناء الرواية العضوية المتماسكة التي تعبر عن تحرر المجتمع من كل ألوان الاغتراب ، وإذا كان الضياع من جديد في المتاهات النظرية وغلبة الفكر المجرد على البناء الروائي المتكامل هو ـ في نظر جولدمان ـ ضرب من الارتداد في الرؤية الثورية عند مالرو ، ومن ثم في الرؤية الأوروبية العامة للمرحلة التاريخية التي تعقب الحرب العالمية الثانية ، فإن ظهور الرواية الجديدة يعد ، بالنسبة لجولدمان ، النهاية الحتمية لهذا التيار الذي يكرسه اندثار الشخصية واختفاؤها التدريجي من العمل الروائي أمام تكاثر الأشياء وغلبتها على المنظور الانساني للوجود .

إن البحث[32] الذي يكرسه جولدمان لدراسة الرواية الجديدة هو في الحقيقة بحث عن العلاقة بين الواقع والرواية الجديدة من خلال أعمال « آلان روب ـ جرييه » و « ناتالي ساروت » أي أن النقطة الأساسية التي يقيم عليها الناقد الفيلسوف دراسته لسمات الضياع والاغتراب الانساني هي صورة الواقع كما يمكن استنباطه من الأعمال الروائية الجديدة . وليس من شك في أن جولدمان يحدد موقفه هنا انطلاقا من رؤيته كعالم للاجتماع ، أي انطلاقا من الواقع نحو العمل الأدبي أو الفني أساسا ، وإن كان هذا لا يعني تخليا ـ بالنسبة له ـ عن المفاهيم الجدلية وعلاقات التأثير والتأثر المتبادلة بين العمل الأدبي أو الفني والواقع وذلك في الوقت الذي يقوم فيه تصور كتاب الرواية الجديدة لهذه العلاقة المركبة على أساس من الحركة والتنوع الأمر الذي يصعب معه تحديد رؤية واحدية لمفهوم الواقع في الرواية الجديدة وخاصة إذا علمنا أن هذه قد عرفت تطورا كبيرا خلال الثلاثين سنة الأخيرة (١٩٥٠ ـ ١٩٨٠) .

إلا أنه اذا كان مفهوم الواقع وتفسيره يختلف عند هؤلاء الكتاب وعند لوسيان جولدمان ، فإنهم يلتقون جميعا في تقرير واقعة أساسية في الرواية الجديدة وهي اندثار الشخصية أو البطل واستغلال الأشياء . يقول جولدمان في هذا المعنى : « يقع التحول الأساسي على المستوى الأدبي ، في المقام الأول ـ كما قال لنا روب ـ جرييه وناتالي ساروت في الحال ـ على الوحدة البنائية المكونة من الأشخاص والأشياء ، وهي الوحدة التي تغيرت في اتجاه الاختفاء الجذري أو النسبي للشخصية ، وفي موازاة ذلك نحو تدعيم لا يقل أهمية لاستغلال الأشياء »[33] . غير أن جولدمان يرى ، على إثر أستاذه جورج لوكاتش ، أن اندثار الشخصية ملازم لسيطرة الاقتصاد الرأسمالي وما يترتب عليه من تقديس للسلعة واغتراب للعلاقات الانسانية وغموضها في إطار النظام التبادلي ، بينما ينطلق أصحاب الرواية الجديدة ونقادها المتخصصون في تبرير نفس الظاهرة من منطلقات أخرى أغلبها يتعلق بصناعتهم وبحركة التجديد الأدبي وما يتطلبه ذلك من رفض للقوالب الروائية التقليدية وأهمها الدور المركزي للشخصية . من ثم نرى « جان ريكاردو » أكبر منظر للرواية الجديدة وأحد كتابها المرموقين يفرد لنا في كتابه « من أجل نظرية للرواية الجديدة » فصلا عن « موت الشخصية الخيالية » يقول في مقدمته : « نحن نعرف ذلك : إن المفهوم التقليدي للشخصية محل تساؤل بألف طريقة ، من قبل

---

(٣٢) نفس المصدر ، « الرواية الجديدة والواقع » ، ص ٢٨١ .

(٣٣) نفس المصدر ، ص ٢٨٨ .

حركة الأدب الحديث وليس صدفة إذا كان كلود أوليه قد لذ له أن يسمى « وفاة الشخصية » إحدى مؤلفاته الاذاعية : وإنه لمن الممكن حاليا إقامة عرض خيالي في شكل كتابة ساخرة لهذا التدهور الذي لا عودة فيه »[٣٤].

في الوقت نفسه نرى من قبل كتاب الرواية الجديدة رفضا تاما لمفهوم الواقع الخارجي ولكل علاقة يمكن أن تنشأ بينه وبين عالم الرواية الخيالي سواء أكان عن طريق المؤثرات النفسية بين الكاتب وشخصياته أم بين المجتمع وتركيب الرواية ، لأن وظيفة الرواية والأدب بالنسبة لهؤلاء الكتاب ليست إخبارية أو إعلامية أو تصويرية وإنما هي صناعية بحتة ، أي أنها تتصل اتصالا وثيقا بالبناء الروائي وهندسته كما تحددها الطرائق الانتاجية لعملية الكتابة ومن ثم يرفض أصحاب هذا الاتجاه مفهوم المؤلف ويستعيضون عنه بمفهوم الكاتب (Scripteur) كما يستبعدون مفهوم الالهام الرومانسي ويستبدلون به مفهوم الصناعة والعمل والممارسة . كما يرفضون فكرتي التعبير (expression) والتمثيل (representation) لأن الكاتب ، في نظرهم ، لا يعبر عن فكرة مسبقة أو يمثل عالما سابقا على إنتاجه الأدبي ، ومن ثم يقول لنا (آلان روب ـ جرييه) : « لا تهدف الكتابة الروائية إلى الاعلام ، مثل ما تفعل الحولية أو الشهادة أو الوصف العلمي ، فهي تشكل الواقع . وهي لا تعرف أبدا ما تبحث عنه فهي تجهل ما تريد أن تقوله ، إنها اختراع ، اختراع للعالم والانسان ، اختراع دائم وتساؤل مستمر »[٣٥] . ولتوضيح هذه الصورة المادية البحتة المنوطة بعملية الكتابة ودورها كأداة إنتاج وممارسة نسوق أيضا هذا الايضاح للاستاذ « ريمون جان » الذي يحدد الكتابة الجديدة بأنها عمل وممارسة : « إنني أوضح أنه اذا كانت فكرة الممارسة (البراكسيس) التحويلية يمكن أخذها عن بريخت كدليل على تعارض بالغ الشدة مع كل مفهوم للفن يقوم على المحاكاة أو التصوير ، فإنها يجب أن تفهم هنا في حدود معنى خاص وهو عملية تحويلية خاصة تنصب على الأشكال واللغة وليس في صورة تدخل يتم على مستوى قراءة الواقع الاجتماعي والعلاقات السياسية »[٣٦] .

إن المفارقة العجيبة هنا تتلخص في أن جولدمان ينطلق في تصوراته من تحليل مباشر للواقع الأوربي المغترب على أساس بعض المبادىء الماركسية التي يبسطها الى حد السذاجة بحيث لا تخرج عن القول بأن نشأة النظام الرأسمالي الاحتكاري والحركة التلقائية لتنظيم السوق من خلال قانون العرض والطلب تؤديان إلى اغتراب الضمير الفردي بالرغم من طرح قضية المصلحة الفردية في النظام الرأسمالي على المستوى الظاهر والمعلن إذ أن الاقتصاد الليبرالي ـ كما نعلم ـ يزعم تحقيق مصلحة الجماعة بطريقة آلية عن طريق تحقيق المصالح المباشرة للأفراد ومن ثم تغترب علاقة الفرد بالآخرين وتكتسب هذه العلاقة صفة التجريد والتموضع ، فهي بدلا من أن تكون علاقة انسانية حية تصبح مجرد علاقة تبادلية صورية ، الأمر الذي يجعل من مجموعة المشترين مجرد مرادف لقدرة شرائية محددة ومن هنا تنتقل القيمة من الحاجات الفعلية للانسان إلى السلع والأشياء ذاتها بحيث يقدر الانسان بما يمتلكه وليس بما يمثله من قيم ومبادىء[٣٧] . وينتقل جولدمان بعد ذلك من هذا التحليل الى الرواية الجديدة فيعتبرها انعكاسا مباشرا لهذا الواقع بينما هو كان قد

(٣٤) Jean Ricardou, Pour une theorie du nouveau roman, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 235.

(٣٥) Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman. Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 138.

(٣٦) Raymond Jean, "Praxis simonienne", in Colloque de Cerisy (Claude Simon). Paris, 1975, p. 248.

(٣٧) جولدمان ، سوسيولوجيا الرواية ، ص ٢٩٣ .

عودنا على أن الانتقال من الواقع الى الفن أو الأدب لابد أن يتم عبر رؤية للوجود وأبنية موازية (homologie) ، والمفارقة تزداد حينما نعلم أن أصحاب الرواية الجديدة يرفضون ـ في معظمهم ـ الرواية التقليدية لارتباطها بواقع ظالم هو واقع الطبقات المسيطرة ، إلا أنهم لا يعتبرون أن دورهم كأدباء هو نقد هذا الواقع نقدا مباشرا أي على مستوى الموضوعات والمضمون وإنما تغيير أداة الكتابة والأشكال الأدبية التي أصبحت على مر الزمن صورا أيديولوجية مكرسة لهذا الواقع ومؤكدة له في ضمير الجماعة . لذلك إذا كان « ريمون جان » قد أبرز دور كتاب الرواية الجديدة في تغيير أشكال ولغة الرواية من منطلق الممارسة على شريطة أن نفهم أن الشكل واللغة هنا هما مادة الرواية نفسها ، فإن « جان ريكاردو » الذي يتسم بالشمولية والعمق في تنظيره للمدرسة الجديدة ، يرى أن ممارسة الكتابة تتم من خلال الموقف والظروف التي تنتج فيها وأن هذا الموقف يشمل جوانب ميتافيزيقية وأيديولوجية ، فالنص بالرغم من تأكيد المنظور المادي لهذه المدرسة ـ لا يعمل في فراغ فهو يبرز من خلال عمله طرائق إنتاجه وأساليب أداته لوظيفته كما ينتج أيديولوجيته الخاصة به ويبلور نظريته في مواجهة النصوص الأخرى التي يحدد موقفه منها نظرا لأن أي نص أدبي أو غير ذلك يتحدد بموقعه بين النصوص السابقة للكاتب نفسه وبموقعه بين النصوص الأدبية السابقة لعامة الكتاب (inter-textualite .) على هذا الأساس يزعم « ريكاردو » بأن الرواية الجديدة ليست مجرد ممارسة لطريقة جديدة في الكتابة وإنما هي أيضا أداة حرب ضد الأيديولوجيا القائمة . هو يقول بصدد رواية « الثلاثية » (Triptyque) لكلود سيمون : « إن الأيديولوجيا التي مازالت سائدة حاليا تعتمد فعلا ، كما أبرزه بعض الحاضرين على عقيدة التعبير ـ التصوير ، أو إذا فضلنا على أولوية المعنى القائم قبل فعل الكتابة . إلا أنه مع أداة الثلاثية تتعرض هذه المادة الفكرية برمتها التي برزت في أكثر من مجال ، للتفسير . . . ومن ثم تصبح الممارسة الحديثة للنص بطريقة موضوعية ، سواء أعجبنا هذا أو لم يعجب ، آلة حرب ضد هذا الموقف الميتافيزيقي »[٣٨] .

إن الربط إذن بين تضخم دور الأشياء واستقلالها عن إرادة الانسان وبين ضياع الشخصية وانقراضها في الرواية الجديدة لا يقوم ، من جانب جولدمان على فهم عميق لطبيعة التجديد في هذه الرواية لأنه يبرز قضية واحدة من القضايا التي تعالجها الرواية الجديدة وهي قضية « الأشياء » كما أنه يبرزها على مستوى المضمون بينما نقطة الانطلاق الثورية في الرواية الجديدة هي طرح قضية الكتابة الروائية باعتبارها أداة الأدب وموضوعه ومادته التي ترتبط بالأشكال والأنماط الأيديولوجية السائدة ، أي أن الاهتمام بموضوع الأشياء في هذه الرواية لا يجب فصله عن الاطار العام أو النسق الفكري الذي يتخيل أصحاب الرواية الجديدة صناعتهم وتصوراتهم من خلاله . ولقد أدرك بعضا من ذلك أهم تلاميذ لوسيان جولدمان وأحد أتباعه المخلصين في مجال الدراسات الاجتماعية للرواية وهو « جاك ليهاردت » الذي يقول : « إن أهمية وصف الأشياء لا تكون أدنى شك في مؤلفات آلان روب ـ جريبه . ولكن هل نحن بصدد ـ كما يذهب لوسيان جولدمان ـ واقع مستقل ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، لأنه لا شيء في رواية الغيرة يسمح بالتحدث عن استقلال (الواقع) . إذ أن التغيير الذي يجري في رواية روب ـ جريبه يمس عملية الرواية نفسها والدور الذي يحدده الكاتب لنفسه أكثر من الأشياء »[٣٩] .

---

(٣٨) Jean Ricardou, Colloque de Cerisy, op. cit., p. 263.

(٣٩) Jacques Leenhart, Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet. Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 14.
Georges Lukacs, la theorie du roman. Paris. Gonthier, 1963.

على ضوء ما تقدم يتبين لنا أن النتاج النقدي للوسيان جولدمان يظل نقدا للمعنى أو المضمون بالرغم من تسمية المنهج بالبنائية التوليدية (Le structuralisme genetique) إلا أن المعنى المقصود هنا هو التصور العام وليس مجموعة المعاني الجزئية التي اعتاد النقد التقليدي أن يرد إليها العمل الفني في صورته المباشرة (مثل مشاعر الأمومة ومشكلة الغيرة والاستبداد والصراع بين العقل والعاطفة التي نعثر عليها جميعا على مستوى النص في مسرحية أندروماك لراسين) وهو كذلك إدراك للكليات وليس عرضا للتفاصيل والسمات الثانوية ، أضف إلى ذلك أنه يمكن اعتبار هذا المعنى الشمولي من جهة أخرى أساس العمل الفني أو الأدبي أي بنيته التي يقوم عليها وليس مجرد انعكاس له أو مظهرا منفرعا عنه ، فبفضل هذا المعنى ، الذي يرادف عادة رؤية الوجود ، يمكن إدراك العمل الأدبي في وحدته وشموليته وانساقه إلا أن جولدمان لا يظل ـ بعد هذا العرض الذي قدمناه لأهم دراساته ـ مجرد ناقد أدبي يطبق مفاهيم علم الاجتماع إذ أنه فيلسوف بقدر ماهو عالم اجتماع ، بل إننا يمكن أن نعتبره فيلسوفا أكثر من اعتباره عالما للاجتماع لأنه لا يقدم لنا منهجا اجتماعيا متكاملا وإنما يكتفي ببعض الاحساسات أو الانطباعات السريعة العامة التي تعبر عن قبوله للمقولات الماركسية عبر ضرب من الهيجلية المبسطة التي وصلت اليه عن طريق أستاذه جورج لوكاتش[40] والتي قوض دعائمها في فرنسا النقد البنائي المتمثل في كتابات « لوي ألتوسير » وجماعته[41] .

في الواقع أن المنحى الاجتماعي والاتجاه الفلسفي لا يشكلان لدى جولدمان لـونين مختلفين أو متناقضين من النشاط الفكري لأنهما لا يتجاوزان كونهما مظهرين لاختيار جذري واحد وهو إيمان الكاتب العميق بالماركسية التي يكاد يجعل منها مرادفا للدين ، فهو يقول : « يجدر أن نؤكد بوضوح ـ نظرا لأن كل الالتباسات ممكنة ـ أن الفكر الماركسي ـ لتضمنه إيمانا بمستقبل الانسانية ـ ينكر كل وحي وكل فعل خارق للطبيعة إلا أنه بلا شك دين ، دين بلا خالق ، دين للانسان والانسانية ، وبالرغم من ذلك دين أيضا »[42]. لذلك يقوم منهجه المعروف باسم البنائية التوليدية على نظرية ضمنية للحقيقة ، ومن ثم كان كل إنتاج ثقافي لا يرتبط بالتصور الماركسي للتاريخ مجرد وهم بالنسبة لجولدمان ، أو مجرد تعبير عن الضمير الزائف أو المغترب . يقول جولدمان : « يبدو لي أنه بالنسبة للمادية الجدلية أن « الضمير الزائف » يتضمن دائما فعلا ، فعلا قد يكون لا شك ضروريا أو تقدميا إلا أنه لايضع حدا بعد للاستغلال والاغتراب ، إن التحرر الحقيقي أي الثورة الاشتراكية تتضمن وعيا حقيقا وإدراكا صادقا . . . ، ، ، . . . إن الاشتراكية ليست نهاية التاريخ ـ ولكن نهاية الأيديولوجيات والضمائر الزائفة »[43].

إن لوسيان جولدمان لايجهل الطابع النسبي للخطأ والحقيقة ، إلا أن هذه الثنائية تمثل بالنسبة له ، سمة لازمة لمرحلة تاريخية من مراحل التطور الانساني وهي المرحلة السابقة على قيام المجتمع الاشتراكي العالمي أو ما يسميه

---

(٤٠) خاصة في « نظرية الرواية » التي تقدمها المؤلف [illegible] إن مؤلف نظرية الرواية لا يلعب [illegible] . إنه يسعى إلى إقامة جمالية للأنواع الأدبية [illegible] المقولات الجمالية وجوهر الأشكال الأدبية حيث يكون الاتصال أوثق . [illegible] بين الفكرة والتاريخ . إنه يسعى إلى تصور نظري [illegible] والتحول داخل في إطار جوهر يظل صامداً في ذاته . إلا أن منهجه يبقى في أكثر صوره . [illegible] . متحرراً من الوقائع التاريخية ، الاجتماعية والتاريخية . انظر مقدمة الترجمة الفرنسية . ص ١١ .

(٤١) Louis Althusser. J. Ranciere, et autres, Lire le Capital. Paris, Maspero, 1965, t. I et II.

(٤٢) Lucien Goldmann, Le dieu caché, op. cit., p. 193.

(٤٣) Lucien Goldmann, Recherches dialectiques. Paris, Gallimard, 1959, p. 17.

جولدمان قيام « الجماعة الانسانية » . إن الزيف أو الخطأ في نظر جولدمان ، هو سلبية التاريخ في ماضيه وحاضره ، والحق هو عالم الامكان المستقبلي وما يمثله من وعود وأحلام . إلا أن الحق لا يخضع هنا لعالم الامكان إلا بعد مجيء « عالم الانسان » ، والمقصود هنا بالانسان ليس إنسان أيامنا هذه المقسم والمغترب الذي يرتبط ـ وفقا لبعض مفاهيم ماركس الطوباوية (المرتبطة ببعض الجذور الفوضوية لفكره مثل الحلم بانقراض الدولة) ـ بمرحلة « ما قبل التاريخ » ، وإنما الانسان المتكامل الذي يحقق التوافق مع ذاته . وليس من شك في أننا هنا بصدد حلم هائل وأمام حكم قيمة نبذه الفكر التراجيدي باسم التسامي وقبله الفكر الجدلي ـ المتفائل بطبيعته ـ باسم الرؤية التاريخية . ومهما يكن الأمر فإن منهج لوسيان جولدمان التاريخي ـ الاجتماعي يقع ضمن هذا الاطار القائم على نوع من التصور المادي الجدلي لتاريخ الانسانية ، إلا أنه إذا كان هذا المنهج يحسب على البنائية فهو ليس بنائيا باعتراف صاحبه على شاكلة البنائية الصورية أو اللغوية(٤٤) التي سيطرت على نشاط العلوم الانسانية في فرنسا خلال الثلاثين سنة الأخيرة وإنما هو بنائي تاريخي أو توليدي . **هو بنائي بالقدر الذي يسمح فيه باستخلاص أشكال جمالية وقوالب فكرية موازية لأشكال وصور « الضمير الممكن » أو بعبارة أخرى بالقدر الذي يعبر فيه الفن عن بعض الاختيارات الكامنة التي لم تحقق تاريخيا ، وتوليدي بالقدر الذي يربط فيه** بين قضية المعنى والرؤية التاريخية الاجتماعية ـ بحيث يجعل منها نتاجا تاريخيا وعلاقة فرقية يتحدد مضمونها كمرحلة على طريق الشمولية التاريخية .

على هذا النحو لا تعدو بنائية جولدمان كونها بحثا عن القوالب الكلية المعبرة التي تشكل رؤى الوجود إحدى نماذجها الغالبة ، أما تاريخية المنهج فهي ليست إلا وسيلة لتحديد المغزى التاريخي للأعمال الفنية أو الأدبية داخل إطار من التاريخ الفعلي أو الممكن موضوعيا وعلى ضوء تصور ضمني آخر للتاريخ هو في الواقع تصور جولدمان نفسه للوجود والتاريخ . من ثم نرى أن الضمير الممكن هو ما يتحقق ، على سبيل المثال ، في الرؤية التراجيدية لطبقة نبلاء الادارة في فرنسا خلال القرن السابع عشر وفي رؤية البرجوازية الألمانية بين ١٧٨٠ و ١٨٠٥ ، ولقد شكلت الرؤية الأولى ـ في نظر جولدمان ـ البنية القصية لمؤلفات باسكال (كتاب الأفكار) ومسرحيات راسين ، كما شكلت الثانية الخلقية « الأخلاقية » لأعمال « كانت » الفلسفية(٤٥) . أما الجانب التوليدي لبنائية جولدمان فهو الذي يتصل بمعنى أو مضمون الأعمال الأدبية والفنية والفكرية : بمعناها المعبر عن فترة تاريخية محددة وبمضمونها المعبر عن مرحلة من مراحل شمولية قائمة على القيم والمبادىء العامة للانسانية المادية الجدلية . من هنا يتم إدراك المعنى في علاقته برؤية للوجود ، أو بعبارة أخرى وفقا لجولدمان ، بصورة من صور الضمير الطبقي(٤٦) ، ومن ثم يتحدد المعنى في جوهره كتاريخ ولكنه تاريخ لا يمكن تصوره خارج نظرية عامة ومنهجية للتاريخ . لذلك نرى لوسيان جولدمان ـ الأسير لمفهومه الشمولي للتاريخ ـ يرفض كل المناهج النقدية الأخرى التي تتعارض مع رؤيته باستثناء المنهج الفينومينولوجي .

---

(٤٤) Lucien Goldmann, Sciences humaines et philosophie. Paris, Gonthier, 1966, p. 11.

(٤٥) Lucien Goldmann, Introduction a la philosophie de kant. Paris, P.U.F. 1948 et Gallimard, 1967.

(٤٦) L. Goldmann, Sciences humaines, op. cit., p. 44.

يقول جولدمان : إن المعرفة التي يكونها إنسان عن نفسه ليست علماً ولكنها وعي وإدراك . وليس هناك علم اجتماع محافظ وعلم اجتماع معتدل ولكن وعي طبقي ، برجوازي أو بروليتاري ، يعبر عن نفسه على مستوى الوصف أو شرح الواقع الإنسانية ، ص ٤٤ .

يقول لنا جولدمان في أحد كتبه الأخيرة : « يبدو لي من المهم أن أؤكد أن تحليلات هذا المجلد ـ مثل جميع الكتب التي نشرتها منذ قرابة عشرين عاما ـ تهدف إلى وضع علامة استفهام على المناهج التقليدية لدراسة الأعمال الثقافية ـ والأدبية خاصة ـ وإلى فتح الطريق ، من خلال منهاج علمي ووضعي ـ أي جدلي ـ لدراسة الخلق الأدبي ، أمام علم اجتماع علمي ووضعي للمعرفة وبالتالي أمام دراسة جدلية للواقع الانساني العام »(٤٧). انطلاقا من هذا المفهوم الجدلي ، يستبعد الكاتب منهج دراسة الشخصية وتأثيرها على العمل الفني ، لأنه يرى أن البنية التعبيرية لمؤلف ما لا يمكن إعدادها من قبل الفرد ، فالفرد ـ الذي يتمثل هنا في شخصية الكاتب ـ ليس إلا « الاطار » أو المجال الذي تتبلور فيه رؤية الوجود الخاصة بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها أو يتعاطف مع أيديولوجيتها . من جهة أخرى يعتبر جولدمان أن مؤلفا هاما لا يمكن أن يكون ذا دلالة فردية أو شخصية محضة وإلا اتسم بالتفكك والاضطراب ، إذ أن الكاتب الفذ ، في نظر جولدمان لا يخلق عالما وهميا لا جذور له في أرض الواقع وإنما يبلور ، في أغلب الظن ، المطامح العميقة واللاشعورية لطبقة اجتماعية معينة ، إنه يبرز إلى حيز الوجود ، بفضل قدرته التعبيرية الخارقة ماهو كامن في ضمير الجماعة(٤٨).

بالاضافة الى ذلك يرفض جولدمان البنائية اللغوية ، وهي النمط السائد في الدراسات البنائية لأن النصوص الأدبية ـ في تقديره ـ ليست أبنية وقوالب لغوية مجردة وانما وقائع كلامية ودلالات تعبيرية (الكلام بالنسبة لفرديناند دي سوسير هو الانجاز بينما اللغة هي البناء الصوري والنسق العام) . كما أن البناء التعبيري الشمولي للعمل الأدبي أو الفني الذي يتم على مستوى الانجاز لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون مشتقا من البناء اللغوي ، فاللغة بالنسبة لجولدمان لا تعدو أن تكون إطارا لابراز المعنى وضربا من ضروب تنظيم هذا المعنى وتنسيقه على مستوى التعبير . بعبارة أخرى يعتقد جولدمان ـ على النقيض من الاتجاه البنائي اللغوي السائد ـ بأن المعنى يسبق اللغة وبالتالي يجعل من هذه مجرد أداة تنظيمية . من جهة أخرى يعتقد جولدمان أن منهج التحليل النفسي ليس موفقا بدوره في دراسة النصوص الأدبية لأنه يرد ـ في أغلب الأحيان ـ الأبنية التعبيرية إلى ذاتية الفرد ودفعاته الأولية ، كما ينظر الى المجتمع على أنه أداة قمع خارجية أو مسلطة . كما أن المنهج النفسي « التيماتيكي » (Thematique) الذي يمثله « شارل مورون » بالذات غير موفق ، في نظر جولدمان ، لأنه باستقصائه للصور والموضوعات المتكررة أو المسلطة على العمل الفني لا يتيح لنا إدراك المعنى العميق لهذا العمل وإنما يكتفي بتحديد سماته الخارجية(٤٩).

●●●

إن هذا التصور الذي يجعل من الثقافة مجرد تعبير عن رؤية للوجود تتصل بالضمير الطبقي لا شك تصور ضيق ومحدود لا يمكنه ـ بأية حال من الأحوال ـ أن يستوعب جميع إمكانيات استغلال النص على مستوى الشرح أو التفسير . إلا أن هذا التصور يظل مع ذلك ناجحا ومنتجا في الدراسة التي يقدمها لوسيان جولدمان عن الأسس الاجتماعية لفلسفة التنوير(٥٠). ولرب سائل يسأل لماذا ؟ فنجيبه بأننا نملك هذه المرة دراسة منهجية جادة عن الموسوعة الفلسفية

(٤٧) L. Goldmann, Structures mentales et creation culturelle, Paris, Anthropos, 1970, p. XI.

(٤٨) L. Goldmann, Recherches dialectiques, op. cit., pp. 50-51.

(٤٩) Charles Mauron, L'Inconscient dans L'oeuvre et la vie de Racine. Gap, Ophrys, 1957.

(٥٠) L. Goldmann, "La pensee des Lumieres", in Annales E.S.C., no 4, 1967.

ونقصد بها دراسة « جاك بروست »[٥١] التي تقدم لنا أداة علمية دقيقة لضبط افتراضات جولدمان ومراجعة تصوراته .

إلا أنه إذا كان الوضع هنا على هذا النحو ، فإنه لم يكن كذلك تماما بالنسبة لدراسة الكاتب السابقة عن حركة « الجانسينزم » الدينية وارتباطها بالرؤية التراجيدية والوعي الطبقي لفئة نبلاء الادارة بين ١٦٣٧ و ١٦٧٧ ، إذ أنه من الصعب ـ في الواقع ـ أن ترد ظاهرة مركبة مثل ظاهرة « الجانسينزم » إلى التيار المتطرف دون غيره الذي يمثله « باسكال » و « سان مارتان دي باركوس »[٥٢] ، كما أنه يصعب من جهة أخرى ، ولو استندنا فقط إلى منظور علم الاجتماع الثقافي ، أن نؤكد بأن طبقة نبلاء الادارة هي التي غذت دون غيرها هذه الحركة بالأتباع والمريدين ، فلقد أثبتت الدراسات[٥٣] أن هناك حركة « جانسينية » أكيدة تقوم على عناصر أرستقراطية عريقة مثل جماعة كبار رجال الدين في منطقة اللورين بشمال شرق فرنسا ، كما أن الحركة تتصل ، من جهة أخرى ، بمشاكل خاصة بمؤسسة الكنيسة الفرنسية في القرن السابع عشر في علاقاتها بالملكية والبابوية في الوقت الذي اتخذت فيه نفس هذه الحركة ابتداء من أواخر هذا القرن طابعا ديمقراطيا وشعبيا يربطها بجماعة صغار رجال الدين وبمفاهيم « كينيل » (QUESNEL) و « ريشير » (RICHER) اللذين بلورا مطامح وآمال هذه الطبقة الدنيا من الكنيسة الكاثوليكية[٥٤] .

إن الموقف لم يكن معقدا كل هذا التعقيد بالنسبة لوضع البرجوازية الفرنسية فان هذه الطبقة تمثل ، بالرغم من تعدد طوائفها الفعلية وتشابك مصالحها مع كثير من الفئات الأخرى نظرا لانفتاح القرن الثامن عشر الكبير بالنسبة للعصر السابق ، جماعة متسقة ذات مطامح وأهداف متقاربة ، ويعرف « جاك بروست » هذه البرجوازية التي ترتبط بالمثل العليا التي تبلورها مفاهيم الانسكلوبيديا بقوله : « كانت هذه البرجوازية تملك العقارات والأراضي الزراعية وكانت تؤجر بعضها ، في أغلب الأحيان ، إيجارا كاملا أو إيجارا جزئيا يقوم على المشاركة في التكاليف . أما أكثر رجال البرجوازية ثراء ـ ومعهم بعض النبلاء ، فكانوا يستثمرون رؤوس أموالهم في الزراعة الكبرى من غير أن يعيروا أدنى اهتمام إلى فئة عمال اليومية وصغار الملاك والمستأجرين الذين كانوا يعيشون حياة شاقة ومقلقة . وكانت التجارة في المدن ، التي أخذت تتسع بالتدريج ، تعد من مصادر الدخل المجزية لعدد لا بأس به من رجال البرجوازية . كما كان البعض ينطلق في اقامة المشاريع المالية . إلا أنه لما كان الانتاج الصناعي يقوم بعد على النمط الحرفي فإن كثيرا من رجال البرجوازية اللذين كانوا يمارسونه لا يتعدون طائفة التجار »[٥٥] . إن هذا الوجود الفعلي للطبقة الاجتماعية كجماعة تمارس نشاطا اقتصاديا متكاملا وتربطها أهداف ومطامح مشتركة يسمح لنا في أن نأخذ تفسيرات جولدمان في هذا الشأن مأخذ الجد ، إذ أنه من البديهي أن تتواجد الطبقة تاريخيا أولا ثم يتواجد بعد ذلك الوعي الطبقي المميز لها . ومن هنا أن لنا أن نتساءل ، على سبيل المقارنة ، هل كانت فئة نبلاء الادارة ، التي كانت تعيش في ظل العهد القديم وهو مجتمع

---

(٥١) Jacques Proust, Diderot et l'Encyclopedie, Paris, A. Colin, 1967.

(٥٢) L. Goldmann, Recherches dialectiques, op. cit., pp. 160-164.

(٥٣) Rene Taveneaux, Le Jansenisme en Lorraine (1640-1789), Paris, Vrin, 1960.

(٥٤) E. Preclin, Les Jansenistes du XVIII eSiecle et la Constitution civile du clerge, Paris, Gambier, 1928, p. 25.

(٥٥) J. Proust, Diderot et l'Encyclopedie, p. 13.

سابق على الثورة الصناعية طبقة اجتماعية بالمعنى الكامل للكلمة ؟ إن هذه الفئة وفقا للمعلومات التاريخية المتوفرة ، لم تكن تشكيلا اجتماعيا متجانسا متولدا عن تطور علاقات الانتاج ، بل إن هذه الفئة ، على النقيض من ذلك ، كانت وليدة قرار ملكي ومن ثم تميزت بطابع مزعزع ووضع مقلقل نظرا لاعتمادها على أهواء السلطة وتقلباتها . كذلك كانت هذه الفئة موزعة ومقسمة بين جذورها الممتدة الى أعماق البرجوازية وبين مطامعها في الاندماج والانصهار في فئة كبار النبلاء التي كانت تكن لها كل صنوف الازدراء والاحتقار . أضف إلى ذلك أن حركة « الجانسينزم » هي في الأساس حركة دينية لها خصوصيتها في الفكر الديني ولها جذورها العميقة المرتبطة بالمؤسسات الكنسية الكاثوليكية ، الأمر الذي يصعب معه اقتلاعها من سياقها أو إطارها الديني والكنسي وتحويلها إلى مجرد أيديولوجيا اجتماعية خاصة بفئة واحدة هي فئة نبلاء الادارة .

إلا أن هذه الانتقادات التي نسوقها لا يجب أن تمنعنا من الاهتمام بالفكرة الأساسية التي ينادي بها لوسيان جولدمان وهي **البحث عن علاقات وظيفية بين الفئات أو الطبقات الاجتماعية والأعمال الثقافية** . موضوع علم اجتماع الثقافة ، على شريطة ألا تحول ـ كما ينصحنا بذلك جورج جورفيتش(٥٦) ـ الأطر الاجتماعية الواقعية إلى خيال ، وألا نترجم الأفكار أو المفاهيم والقيم السائدة كما لو أنها ظواهر فوقية تنتج بطريقة آلية صرفة عن دوافع وأسباب اجتماعية واقتصادية . كما أننا نعتبر أن تأكيد جولدمان على أن الخالق الوحيد الجدير بالاهتمام للعمل الفني العظيم هو الجماعة ليس إلا نوعا من إبراز الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها الكاتب ، ومن التأكيد على أخذها في الاعتبار عند تحليل الأعمال الأدبية أو الفنية العظيمة . إلا أن ذلك لا يقلل ، بأية حال من الأحوال ، من أهمية المناهج الأخرى إذ أن أي منهاج لو أخذناه على حدة لا يمكنه أن يستنفد الثروة التعبيرية التي يمثلها عمل أدبي أو فني خارق . لذلك نحن لا نعتبر اللوم الذي يوجهه جولدمان إلى علماء مبرزين أمثال « بول هازار » أو « إرنست كاسيرر »(٥٧) سديدا لأن الزعم بأن الاتجاه التركيبي ينقص في كتابات هذين المفكرين لا يقوم على أساس طالما أن جولدمان لا يريد أن يعترف باختلاف وجهات النظر . إن جولدمان ، في الواقع ، لا يقبل ـ مثل جميع الماركسيين ـ أي تفسير يغاير مفهومه للأشياء . من ثم إذا كان قد وجه إلى « بول هازار » بعض الانتقادات أو الملاحظات بشأن التفسيرات التي يقدمها(٥٨)، فإن ذلك لا يقلل من أهمية كتابيه عن « أزمة الضمير الأوربي »(٥٩)، وعن « الفكر الأوربي في القرن الثامن عشر » اللذين سوف

---

(٥٦) Georges Gurvitch, Etudes sur les classes sociales. Paris, Gonthier, 1966, p. 92.

(٥٧) Paul Hazard, La crise de la conscience europeenne (1680-1715). Paris, Fayard, 1961 et La pensee europeenne au XVIII siecle. Paris. Fayard, 1963.

Ernest Cassirer, La philosophie des Lumieres. Paris, Fayard, 1966.

(مترجم عن النسخة الألمانية الأصلية الصادرة عام ١٩٣٦) .

(٥٨) Georges Gusdorf, Les principes de la pensee au Siecle des Lumieres. Paris, Payot, 1971, p. 22.

يعيب « جوسدورف » بانتقاده على « بول هازار » مفهومه الضيق أولاً للأرثوذكسية الدينية (النظرة الصحيحة) وثانياً عدم تقديره لمدى الحرية التي يسمح بها في إطار البروتستانتية الأمر الذي يجعله يعتقد بأن كتاباً أمثال « بيريل » (P. BAYLE) من المفكرين الملحدين أو المتشككين بينما هم في الواقع يمارسون حرية الفكر في إطار البروتستانتية .

(٥٩) هذا الكتاب مترجم إلى العربية بواسطة الأساتذة جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي : بول هازار ، أزمة الضمير الأوربي ، مطبعة الكاتب المصري ـ القاهرة ١٩٤٨

يظلان إلى أمد طويل نموذجاً رائداً لهذا اللون من تاريخ الفكر ، كما أن دراسة « إرنست كاسيرر » عن فلسفة التنوير ستظل بدورها محتفظة بقيمتها العالية وخاصة لمن يعني من الباحثين بما أسميه « مورفولوجيا » الثقافة ، ونعت « كاسيرر » بالكانتية الجديدة من قبل المفكرين الجدليين لا يقلل من شأنه ولا يحد من إسهامه في إبراز كثير من الجوانب الفكرية الهامة للقرن الثامن عشر وإن كان معظمها ينصب على العلاقات الصورية القائمة بين النظريات العلمية والرؤى الفلسفية .

نحن إذا رجعنا الى دراسة جولدمان عن فلسفة التنوير نراه يتخذ لبحثه نموذجاً خاصاً يقيم عليه المبادىء الفكرية الأساسية التي يريد ردها ، على ضوء المنهج التاريخي - الاجتماعي الجدلي ، الى الأسس الاجتماعية التي تشكل ركيزتها أو قاعدتها العريضة . هذا النموذج هو نص الموسوعة الفلسفية التي أعد لها الكاتب الشهير « ديدرو » (DIDEROT) والرياضي « دالمبير » (D'ALEM BERT)وشارك في تحريرها وتبويبها معظم كبار كتاب العصر من المفكرين الثانويين والمتعاطفين معهم . وأهم المبادىء التي يستخلصها جولدمان من دراسته للموسوعة أنها تقدم المعرفة الانسانية في صورة مجموعة من المعلومات الفنية المطلقة التي يسوقها أصحابها على أنها حصيلة لبعض التجارب الفردية وبطريقة منفصلة تماماً عن الممارسة التاريخية للمجتمع ، ومن ثم لا يقوم لدى الموسوعيين أي ارتباط أو علاقة جدلية بين الفكر وحركة المجتمع ، الأمر الذي يجعل من الحقيقة مرادفاً لمبدأ عام منعزل كلية عن عملية التطور التاريخي ، ومن هنا يخرج جولدمان بأن استقلال المعرفة والتمييز بين التفكير النظري والممارسة التاريخية والاجتماعية هما السمة الغالبة على فلسفة التنوير التي تفتقر أساساً الى أية رؤية تاريخية للوجود . ومع ذلك نحن لا نعتقد بأن فلاسفة القرن الثامن عشر يفصلون تماماً بين المعرفة النظرية والممارسة لأن أحداً لا يستطيع أن ينكر الطابع النقدي والنضالي لمعظم كتابات مفكري هذا العصر ، غير أنه ليس ضرورياً ، من جهة أخرى ، أن يتصور هؤلاء المفكرون الممارسة في صورة الثورة أو العنف المنظم لأنهم في الواقع كانوا يؤمنون فقط بضرورة النضال « الايديولوجي » ضد القوى الرجعية التي كانت تسيطر من خلال أجهزة الدولة على مقاليد السلطة ، وهذا التصور ينطبق بشكل مرضٍ على موقف البرجوازي المثقف في مجتمع استولت فيه الطبقة البرجوازية بالفعل على الجزء الأهم من وسائل الانتاج . ولما كان الصراع يتم على مستوى الأبنية الفوقية والايديولوجية منها خاصة . فإن البرجوازية التي يعبر عن مطامحها وأهدافها الفكر الموسوعي لم تكن في حاجة خلال هذه المرحلة التاريخية الى تقويض أسس النظام الاجتماعي ولكن إلى تعديل فقط للنظام القانوني بحيث يصبح أكثر ملاءمة لعلاقات القوى الفعلية في المجتمع وأصدق تعبيراً عن حاجاتها التي كانت تتطابق في هذا العصر مع ضرورات النهضة القومية ومتطلبات قيام الدولة الرشيدة من ثم يمكننا أن ننظر الى فلسفة التنوير لا على انها أداة أيديولوجية في خدمة ثورة اجتماعية ولكن مجموعة من الأفكار النقدية المستنيرة التي تعتمد أساساً على قدرتها التأثيرية على الرأي العام ودورها الايجابي في توجيهه ، على المدى القصير أو الطويل ، نحو اصلاح المجتمع وتطويره .

أما بالنسبة لامكانية المعرفة عن طريق التصنيف الأبجدي والتناول وهي الصورة التي تأخذها المعرفة في أي قاموس أو موسوعة ، فإن ذلك لا يعبر - بالضرورة - عن عقلية فردية أو تقنينية تكون حكراً على الطبقة البرجوازية ، بل على النقيض من ذلك ، إن الهدف الأسمى للموسوعة كان وفقاً لمطامح « دالمبير » هو تجميع المعرفة في أقل مساحة ممكنة .

ويقول لنا « جوسدروف » في ذلك « سوف يحل يوم تستطيع فيه الموسوعة أن تتخلى عن الترتيب الأبجدي لكي تقدم المعرفة في شموليتها في صورة قياس رياضي يتدرج وفقاً لمبادىء الهندسة من الأبسط الى المركب ومن غير أن يترك أية ظلال في جدول العلم المتكامل »(٦٠) . ومن جهة أخرى « يمكننا القول بصدد المنهج الفكري للقرن الثامن عشر الذي يتهمه جولدمان بالتفتيت وانعدام الاستمرارية والشمول بأنه اذا كان نموذج نيوتن (NEWTON) الذي يمثل أساس كل فرد جاد في هذا العصر ، يسمح بقيام معرفة عملية تقوم على دراسة الظواهر أكثر من اهتمامها باستبطان ماهية الأشياء فإن ذلك لا يمنع كون هذا النموذج بناء عقلانياً يقوم على تجاوز المعطيات الحسية وصياغة المعرفة في إطار من القوانين والمبادىء الرياضية .

إن اهتمام القرن الثامن عشر بملاحظة المحسوسات وتجميع الوقائع وكلفه بالملاحظة وتتبع الجزئيات ، وكلها أمور تعبر عن رد فعل لهذا العصر ضد الشطحات الميتافيزيقية التي ميزت القرن السابع ـ عصر ديكارت وسبينوزا وليبنز ـ لا يتعارض مع وجود نظرة كلية وعضوية تعمل على تناسق الفكر كما تضفي عليه طابع التعميم والشمولية . هذه النظرة العضوية ليست سابقة على الفكر التجريبي كما كان الأمر في العصر الكلاسيكي ، وانما هي في صميمها العملية التوحيدية للعقل : لعقل يتغذى بمعرفة الواقع ويتقي معايير صدقه ويقينه من مجال الملاحظة وعالم التجربةواذا كان هذا العقل يرفض ـ كما يقول جولدمان ـ(٦١) كل سلطة خارجية فإن ذلك لا يعني رفض كل مبدأ خارجي وإنما فقط رفض آثار الفكر التأملي التي ما زالت قائمة في القرن الثامن عشر(٦٢) . إن العقل الجديد عليه أن يكون ـ وفقاً لكاتشسرر ـ مستقلاً وعاماً لا لينفصل عن العالم ولكن ليحسن إدراك قوانينه ومعرفته ـ إلا أن استقلال العقل هنا لا علاقة له بالنموذج الانطولوجي للحقيقة الذي كان يحمل الفكر الغربي منذ الفلسفة القديمة وحتى الثورة النيوتنية التي نقلت العقل من المجال الباطني لإدراك الماهيات (قضية الميتافيزيقا) إلى مجال الإدراك الظاهري أو قياس العلاقات التي تربط بين الظواهر بطريقة رياضية (مجال العلم) . إن هذا الاستقلال الذي يعطي للعقل خصوصيته في مجال ادراك العلاقات الظاهرية وسيلة من وسائل تحريره من متاهات التأملات الميتافيزيقية وترشيده كأداة لمعرفة عملية ومفيدة وسبيل الى تحديد مجال فعال لنشاط الإنسان وإعمال قدراته ولإقامة مبادىء خلقية تتلاءم مع تقديره في فرديته وذاتيته . بعبارة أخرى نحن هنا بصدد تحرير عقلاني من أجل معرفة جديدة مفيدة وعملية وفي سبيل خلق مفهوم إنساني جديد لا يستمد قيمته ـ مثل النبيل ـ من صدفة الميلاد وظاهرية التقاليد الاجتماعية ولكن من مجهوده الخاص وقدراته الابداعية والخلاقة .

إلا أن هذه النزعة نحو البناء العقلاني ، التي تخضع لمبدأ التناسق والتنظيم اللازمين لكل معرفة ، قد لا تحقق بطريقة موفقة الوحدة بين القطبين اللذين كانا يتنازعان فلسفة التنوير وهما الفردي والعام ، فالانتقال ـ في الواقع ـ من الفردي إلى العام يظل في إطار هذه الفلسفة مجرداً وقائماً على نظرة خارجية . ومرد ذلك هو غياب كل وساطة اجتماعية

---

(٦٠) Georges Gusdorf, op. cit., p. 159.

(٦١) L. Goldmann, Structures mentales, op. cit., p. 5.

(٦٢) G. Gusdorf, op. cit., p. 152 et p. 195.

يظل تأثير المذهب الديكارتي قوياً خلال القرن الثامن عشر وذلك بفضل تلامذة المفكر فونتنيل (FONTENELLE) الذي لم يمت إلا في عام ١٧٥٧ ، كذلك تظل مؤلفات فولف (WOLFF) تلميذ ليبنز (LEIBNIZ) تغزو بتأملات ميتافيزيقية بالرغم من تأثير منهج نيوتن . لا غرابة إذن أن يسخر فولتير سخرية مريرة من مقولات فولف الزائفة في روايته الشهيرة كانديد (CANDIDE).

وتاريخية تربط بين العقل الفردي والعقل الكلي وهو أمر يرجع إلى محاولة تطبيق منهج نيوتن في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية الناشئة ، كما يرجع ـ وفقاً لجولدمان ـ إلى ضرورة إفساح المجال أمام ظهور البنية الاقتصادية الجديدة وهي بنية اقتصاد السوق مع ما تقتضيه هذه البنية من تصور هذه الضرورة في شكل ميكانزمات خارجية لا علاقة لها بأي مضمون اجتماعي أو خلفية تاريخية ، على هذا الأساس يمكن فهم فلسفة التنوير على أنها التعبير الأيديولوجي المطابق لإدراك الضمير البرجوازي لهذه الضرورة وليس ضرورياً أن يكون هذا الإدراك معاصراً لهذه البنية الاقتصادية نفسها لأن الإدراك بطبيعته لاحق على وجود البنية ، من ثم يسهل ، وفقاً لمقولة « الضمير الممكن » العزيزة على لوسيان جولدمان اعتبار فلسفة التنوير تعبيراً أيديولوجياً متبلوراً لمرحلة تاريخية تبدأ في الظهور خلال القرن السادس عشر أي مع بداية قيام الرأسمالية التجارية .

إن بداية تغير المفاهيم الاقتصادية ربما قد بدأت في أواخر العصور الوسطى لأنه إذا لم يكن الاقتصاد الكلاسيكي ـ كما يذهب ميشيل فوكو[٢٣] ـ لم يستوعب بعد مفهوم الإنتاج بحيث يجعل منه غايته أو هدفه الملح ، فإننا نلاحظ أن قضية الفائدة وعلاقتها بالربا قد بدأت تطرح على بساط البحث بطريقة ملحة منذ القرن الثالث عشر ، الأمر الذي أدى إلى زوال مفهوم السعر العادل[٢٤] بطريقة تدريجية . مهما يكن الأمر فإن المفاهيم الاقتصادية المعيارية تنتهي مع نهاية العصور الوسطى لتفسح المجال أمام تصور جديد يلائم نهاية مرحلة الكفاية الذاتية والموازنة بين الإنتاج والاستهلاك ويعبر عن حاجة الطبقة البرجوازية التجارية إلى الانفتاح وحرية نقل البضائع والمنتجات الأمر الذي لا يمكن أن يتم إلا بتحقيق فائض في الإنتاج يمكن تسويقه . وليس من شك في أن فكرة السوق وما يتصل بها من فكرة العرض والطلب وتبلور مفهوم القيمة التبادلية بالذات كان له كبير الأثر على تطوير المفهوم « الأنطولوجي » للعمل الذي كان يميز الفكر الاقتصادي المسيحي[٢٥] . فالعمل لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون في ظل السوق مطابقاً للمجهود أو النشاط القائم على إشباع الحاجات المباشرة للإنسان ، أي أن العلاقة العضوية التي كانت تربط بين الإنتاج وحاجة الاستهلاك تبدأ في التصدع في الوقت الذي يأخذ فيه العمل في الاغتراب أي الضياع في أشكاله الظاهرية : فالعمل لم تعد غايته إشباع الرغبة أو الحاجة المباشرة ، الأمر الذي تتحقق معه المطابقة الأنطولوجية وإنما في قبول مهمة تتجاوزه إلى الخارج بحيث تجعل منه جزءاً من عملية شمولية ـ من ثم يصير العمل ـ بعد أن كان نشاطاً سالباً لأنه لا يضيف شيئاً إلى

(٢٣) Michel Foucault, Les mots et les choses. Paris. Gallimard, 1966, p. 177.

(٢٤) إن النظرية المسيحية التي كانت تمثل الاقتصاد المسيحي [illegible] ... لكن [illegible] (L. Calvin) [illegible]

Jean Ibanes, La doctrine de L'Eglise et les realites economiques au XIIIe siecle. Paris, P.U.F., 1967, p. 102.

Jean Imbert, Histoire economique, des origines a 1789. Paris, P.U.F., 1965, pp. 304-306.

(٢٥) Herbert Marcuse, "Les fondements philosophiques du concept economique du travail", in Culture et Societe. Paris, Minuit, 1970.

يعرف « ماركيوز » جوهر العمل بأنه « ممارسة وسيطة واعية » وبأنه « إنتاج وحفظ مستمر للوجود الإنساني » ويعتقد بأن هذه التعريفات تعبر عن كل الفترة الممتدة من رسائل الشباب [illegible] هيجل (ص ٣١ ـ ٣٥) . على كل حال [illegible] الرأسمالية . [illegible]

الجوهر في مفهوم النبالة الأصلية ـ قيمة في المجتمع الرأسمالي ، كما ينزع من جهة أخرى مع تطور العملية الإنتاجية إلى الضياع في أشكال وصيغ بالغة التجريد . بعبارة أخرى يتجه العمل إلى تجاوز طابعه الفئوي المباشر (العمل كان سمة الشعب والبرجوازية في فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩) ليعبر في ظل المجتمع البرجوازي عن حاجة قومية (نزعة الى التجريد) تختفي أمامها كل الامتيازات والفوارق الطبقية أي امتيازات النبلاء من جهة وحقوق المشاع التي كانت تتمتع بها جموع الفلاحين في فرنسا من جهة أخرى .

إن ارتقاء العمل إلى مستوى القيمة يرتبط ـ كما نرى ـ ارتباطاً وثيقاً بصعود الطبقة البرجوازية وباستقرار الأبنية الأيديولوجية الملازمة لهذا الصعود . وليس أدل على ذلك من اندثار قيمة الفقر أو الزهد إبان القرن السادس في تعاليم « لوثر » و « كالفان » وهو عين الاتجاه الذي ستسلكه الكاثوليكية فيما بعد حينما تجعل من البؤس علامة من علامات الغضب الإلهي وترى فيه خطراً جسيماً يهدد النظام الاجتماعي . إلا أنه إذا كان تقدير العمل يتم بطريقة غير مباشرة في صورة إدانة الفقر الذي أخذ يمثل في المجتمع البرجوازي ضرباً من تبديد الموارد القومية ولوناً من السلبية الاجتماعية والخلقية فإنه سوف يكتسب في صراع فلسفة التنوير ضد قيم المجتمع التقليدي سمات وخصائص جديدة تربط بينه وبين ما يمكن تسميته بالعقلانية الظاهرية(٦٦) .

تقوم هذه العقلانية الظاهرية في تصورنا على مستويين متمايزين : مستوى معرفي ومستوى اجتماعي . وهي ترتبط بالمستوى المعرفي بالقدر الذي تضع فيه حداً للفكر التقليدي القائم على نموذج أنطولوجي للحقيقة يفترض الاستمرارية والثبات في الوجود وذلك من خلال الثورة المنهجية التي يمثلها مجيء نيوتن . فهنا يتم لأول مرة في تاريخ البشرية ـ وهذه سمة تشكل الطابع المميز والفريد للحضارة الغربية ـ حدوث صدع أو شرخ في كيان العقل الأوربي إن العقل الغربي يتصدع مع نيوتن وحينما يتصدع يظهر جلياً فراغه الداخلي وخلوه من كل ماهية أو مضمون أنطولوجي ، كما يبرز في الوقت نفسه ـ بالضرورة ـ طابعه الآلي الصرف الذي سوف يغلب عليه من الآن فصاعداً . إن العقل ـ هذه الأداة الظاهرية ـ لم يعد في وسعه أن يمتلك الحقيقة لا عن طريق الحدس لما يفترضه هذا الحدس من تطابق مباشر بين الحقيقة والوجدان ولما يقتضيه من دوام الحقيقة وثباتها ولا عن طريق القياس لما يفترضه هذا القياس من تصور تجريدي بحت ولما يقتضيه من ذاتية العقل وقدرته على اكتشاف الحقيقة في داخله . إن الحقيقة لم تعد قائمة أو كامنة في باطن

---

(٦٦) L'idiot de la famille.

Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert. Paris, Gallimard, 1972, t. I, p. 74.

إن الظاهرية التي تمثل حجر الزاوية في فكر القرن الثامن عشر تعبر بطريقة موفقة عن نمط المعرفة المميز لطبقة البرجوازية . والظاهرية التي نقصدها هنا هي ما يعرفها « جان ـ بول سارتر » تحت اسم العقلانية التحليلية في كتابه « عبط العائلة » جوستاف فلوبير » حيث يقول : « تحكم قوانين الطبيعة الأجسام والأنساق من الخارج وهي تشكل نسقاً متكاملاً أي أن عددها محدود ومحدد جداً . وتقبل هذه القوانين بالطبع ، وخاصة مبدأ الجاذبية ، بصيرورتها إلى بساطتها الأولية . وعلينا أن نلاحظ أن هذا المفهوم ، الذي يسمى أحياناً بالآلي والذي لم يدم طويلاً ، كان يمثل على مستوى الأبحاث الطبيعية والكيميائية تقدماً فعلياً : فلقد استبدلت القوى الميتافيزيقية بالحسابات والمفاهيم السحرية بالتجربة والقوى الخفية التي كانت أول مطلب لوحدة المعرفة وأول رفض حاسم لربط تسلسل الوجود بضرورات الفكر . إلا أنه على النقيض من ذلك كان هذا التسلسل على مستوى العلوم الإنسانية يفقد دقته وصرامته ، فهو لم ينشأ في حضنها وإنما جُلب إليها من الخارج إنهم كانوا يطبقونه على طريقة القياس كما يحاول البعض الآن ، من خلال تصور إنساني مقلوب تطبيق الجدلية ، وهي تكون التاريخ البشري ، على حركة الطبيعة وخاصة على ميكانيكا « الكوانتا » (QUANTA) . إن الجمهور البرجوازي في الواقع ، سواء كما يحدده هيوم أو كوندياك ، كان يطلب من فلاسفته في القرن الثامن عشر أن يطلقوه على أنساق فلكية مصغرة تدور في رأسه على شاكلة أنساق نيوتن : جزئيات مادية أو حالات نفسية ، عناصر أولية ترتبط فيما بينها بواسطة نسق من القوانين المحددة التي تبقى ظاهرية بالنسبة لها . ص ٧٤ .

العقل ولكن خارجه ، فهي ليست جوهراً سابقاً على الوجود يستطيع العقل أن يدركها عن طريق كشف جواني غامض . كلا ، إن الحقيقة لا تكون ولكن تصير : هي في البداية ما ينتظر الوصول إلى المعرفة ، وفي فترة لاحقة ما يجب إنتاجه . إن الحقيقة كإنتاج وليس كماهية أو جوهر ، هي بداية الفكر الجديد الذي يطمح الى سيطرة الإنسان على الطبيعة . ولكنه إذا كان على العقل أن ينتصر على الطبيعة ـ هذا الخطر الخارجي ـ فعليه أولاً أن يستكشف أسرارها . ومن ثم يعطي القرن الثامن عشر الأولوية للملاحظة ووصف الظواهر على صياغة الأنساق الفلسفية الطموح التي كان يشغف بها العصر السابق . ولكن أليس الاهتمام بالملاحظة واستقراء القوانين ، هذه التنظيمات الظاهرية الضرورية التي تربط بين الظواهر ، سلوكاً عملياً ووضعياً وموقفاً يقوم على معايير وظيفية ونفعية ؟ ! ونحن حينما نتحدث عن المعايير الوضعية والوظيفية لا نتحدث بطريقة غير مباشرة عن قيم برجوازية أصيلة ؟ ربما نحن هنا بصدد توافق تاريخي غير مقصود وربما نكون هنا أمام قانون من قوانين التطور التاريخي ، إلا أننا في كل الأحوال أمام حقيقة واضحة لا تقبل الشك : إن المبادىء الابستمولوجية الجديدة تتفق تماماً مع الأبنية العقلية لطبقة البرجوازية إننا هنا بصدد اتفاق موفق لا يتورع عن إنتاج أيديولوجيته .

على هذا النحو يرى جولدمان أن تطور اقتصاد السوق يبرز قيمة الفرد ويتضمن تنظيم السوق لا عن طريق مجموعة من الأوامر أو المبادىء المسبقة ولكن عن طريق تلقائية أو آلية العرض والطلب . إلا أن الحرية التي يتطلبها هذا الموقف الجديد ، لا يجوز تصورها في شكل قوة عمياء أو رغبة جامحة في خرق المحرمات فهي مرتبطة أساساً بنمط من السلوك الرشيد القائم على معرفة دقيقة وعملية للسوق . لا غرابة ـ من ثم ـ أن تكون هذه البنية الاجتماعية ـ الاقتصادية مصدراً لقيمتين أساسيتين في فكر القرن الثامن عشر وهما : العقلانية والإمبريقية . كما أن هذه البنية هي التي تحدد أيضاً غاية هذا النمط الجديد من السلوك والمعرفة وهي سعادة الفرد . وبما أن هذه البنية تقوم على حرية التبادل فهي تفترض بالضرورة وجود علاقة بين إرادتين حرتين ومستقلتين ، علاقة لا بد من تأكيدها وضمانها بواسطة عقد ، الأمر الذي يولد عقلية قائمة على الشرعية والقانون . كما أن العقد يفترض حالة من المساواة بين المتعاقدين ، الأمر الذي يحتم وجود مجتمع ديمقراطي يتمتع بقيم سياسية وأدبية محددة أهمها : الحرية المدنية والفردية ، المساواة الاسمية ، الحرية الفكرية والعقائدية وحق الملكية لضمان التبادل .

إلا أن جولدمان يرى أن الفكر الجديد حينما يؤكد ذاتية العقل الفردي ويلفظ كل واقع يتجاوز الفرد وغايته المنشودة وهي السعادة الشخصية إنما يفصل بين القيمة والمعرفة وبين الفعل والأخلاق . بعبارة أخرى يمكن القول بأن المنفعة الشخصية هي التي تحكم ، من الآن فصاعداً ، سلوك الفرد وبأنه عن طريق تحقيق هذه المنفعة ليتم التبرير الأخلاقي للنظام طالما أن دعاة الرأسمالية يقولون بأن المنفعة العامة ليست إلا نتاج تنافس الأفراد في إشباع حاجاتهم الشخصية . من جهة أخرى تعمل هذه الأخلاق الفردية البحتة على تطوير الدين بحيث لا تقبل منه إلا الصيغ التي تتلاءم وحاجات الطبقة الجديدة ومنظورها للمجتمع والوجود خلال هذه الفترة من تطورها التاريخي ـ من ثم ـ مع استثناء وضع الأقلية المادية من فلاسفة التنوير أمثال « ديدرو » و « دولباخ » ـ لم يكن مفهوم الإله عند اتباع نظرية « الدييزم (Le Deimse) كما يقول جولدمان : « مجرد تنازل أمام التقاليد أو أداة تخويف تستعمل ضد الشعب

الجاهل إذ أن له ضرورته النظرية بالنسبة لكل رؤى الوجود ذات الطابع العقلاني »[٦٧] . فالإله « المهندس » الذي يتخيله هؤلاء الفلاسفة ليس إلا تعبيراً عن تصور ميكانيكي وطبيعي للوجود ، تصور يفترض نظاماً طبيعياً يجب احترامه ورؤية استاتيكية للإنسان . كما أن هذا التصور يؤدي ـ من جهة أخرى ـ إلى الحكم على النظام الاجتماعي والسياسي من حيث مطابقته أو عدم مطابقته للنظام الطبيعي الذي يكتشفه العقل . وغالباً ما يتم تصور هذا النظام الطبيعي بطريقة ثابتة في صورة نظام أمثل يقوم على معايير وقيم مفارقة لا علاقة لها بحركة التاريخ . وإذا كان التاريخ لم يسمح بعد بالوصول إلى هذا النظام الأمثل فذلك مرده إلى أن الحكام الرجعيين وزبانيتهم قد بذروا بذور الشك والفساد ، ومن ثم ليست هناك حاجة ـ في نظر فلاسفة التنوير ـ إلى ثورة عارمة تطيح بالنظام السياسي والاجتماعي وإنما يكفي في سبيل الوصول إلى الإصلاح القيام بنوع من التوعية والتنوير وهو ما يتم عادة بنشر المعارف الفلسفية (عن طريق الموسوعة مثلاً) والمثل الجديدة وبالاستعانة ـ من أجل فعالية أكبر من تحقيق التقدم والرقي ـ بالحكام المستنيرين وهو الاتجاه الذي أدى الى ظهور نظرية « الاستبداد المستنير » .

يتبين لنا إذن أن أهم ما يميز الفكر العقلاني للقرن الثامن عشر فيما يخص وظيفته التعبيرية عن الوعي الطبقي للبرجوازية هو غياب الرؤية التاريخية والجدلية . كما أن هذا الفكر ، الذي تبلوره كتابات ثلاثة من كبار الفلاسفة والمثقفين الفرنسيين وهم ديكارت وفولتير وديدرو ، يتحرر ـ وفقاً لجولدمان ـ من كل مفاهيم التسامي (trans-cendance) إلا أنه لن يلبث أن يعود إلى هذا المفهوم بعد نجاح ثورة ١٧٨٩ التي تحقق معظم آمال ومطامح البرجوازية الفرنسية ، ومع ذلك فإن التيار العقلاني لن يستطيع قط تجاوز الانفصام الكبير الذي تم من خلاله بين الفكر والممارسة وبين القيم الخلقية والسلوك وهو الانفصام الذي سيقوم برأبه التيار الجدلي الذي يبدأ مع باسكال وكانت ليتضوع عند هيجل وماركس .

لكي نختم هذا البحث يمكننا القول بأن فلسفة التنوير قدمت مثالاً طيباً لتطبيق المنهج البنائي التوليدي الذي بلوره لوسيان جولدمان . إلا أنه إذا كان الكاتب قد وفق هنا في استغلال مفهومه المفضل وهو مفهوم « الضمير الممكن » فإن ذلك مرده إلى توافر كثير من السمات التي جعلت هذا اللون من الوعي البسيط[٦٨] يكاد يطابق الواقع وهو التطور الوحيد الذي يُحقق به التاريخ . من جهة أخرى لا يستطيع أحد نكران الطابع النضالي الواعي لنتاج القرن الثامن عشر الثقافي سواء أكان ذلك في نطاق الفلسفة أم في مجال الصناعة الأدبية . ولا شك أن هيمنة المعايير الأيديولوجية (مع

---

(٦٧) L. Goldmann, Structures mentales, op. cit., pp. 47-48.

نظرية « الديزم » تقبل الدين ولكن من غير طقوس ولا شعائر .

(٦٨) Pierre V. Zima, Pour une sociologie du texte littéraire. Paris, U.G.E. (10-18), 1978, pp. 169-170.

إن الاهتمام برد الثقافات والفنون إلى مفهوم شمولي مبسط يأتي لدى جولدمان عبر تأثير الاستطيقا الهيجلية . يقول هذا الباحث « إن نقد المثالي في الأدب والفنون التصويرية لا بد أن يكون حيزاً للشك بالنسبة للفكر ... في تحديد الواقع المتباين داخل نسق فكري حتى يسيطر عليه بواسطة تعريفات واضحة الاتجاه . حتى إنه لا يمكن فهم سوسيولوجيا الأدب عند جورج لوكاتش وعند تلاميذه كوفلر ولوسيان جولدمان إلا بإدماجها في إطار الاستطيقا الهيجلية الأوسع التي تعد من أكبر المحاولات لرد التعدد الظاهري المتمثل في المنتجات الجمالية إلى وحدة المفهوم المحدد » . ص ١٦٩ ـ ١٧٠ .

انحسار الاهتمام بالجوانب الجمالية في الأدب) على كثير من كتاب هذا العصر لدليل واضح على مدى وعي المفكرين البرجوازيين وأصدقائهم بحركة التاريخ واتجاهها .

أما بالنسبة لبنائية جولدمان فمن السهل أن نلاحظ أنها تختلف تماماً عن معظم المناهج البنائية الأخرى المعروفة في فرنسا . فبنائية الكاتب تطرح قضية المعنى وليس قضية البنية أو الشكل . إلا أنه يمكن القول ـ من جهة أخرى ـ بأن مفهوم الشكل يَجُبُّ عند جولدمان مفهوم الشمولية (totalite) ، فالأشكال المفرغة من المضمون التي يمكن مقاربتها بطريقة مطلقة (انظر اتجاه الشكلية عند فلاديمير بروب في تصور القصة الشعبية) لا توجد عند جولدمان لأن هذه الأشكال نفسها نتاج تاريخي ذو معنى محدد في إطار مفهوم شمولي لتطور المجتمع الرأسمالي وثقافته . باختصار يمكن تلخيص الخطوط العريضة لنظرية جولدمان على هذا النحو : إن تاريخ الفكر الغربي قد مر وسيمر بثلاث مراحل متميزة : مرحلة يقينية تسيطر عليها فكرة التسامي وهي تنتهي مع بداية العصر الحديث ومرحلة عقلانية تقوض فيها دعائم النموذج الأنطولوجي القديم ليحل محله نموذج ظاهري يتلاءم مع تأسيس الأبنية العقلية اللازمة لقيام هيكل الإنتاج الرأسمالي ، وأخيراً مرحلة قادمة ستقوم فيها الجماعة الإنسانية في ظل الاشتراكية ـ وفقاً لجولدمان ـ بتجاوز جميع المتناقضات الموروثة عن المجتمع الرأسمالي كاستغلال الإنسان للإنسان والاغتراب والتموضع والأنانية الفردية . . . . ويقوم جولدمان وفقاً لهذا التصور البسيط ببلورة بعض الأحكام التقويمية التي تدفعه قبل حلول المدينة المثالية التي يحلم بها . إلى اعتبار جميع ألوان الثقافة الإنسانية ضرباً من الصياغة الأيديولوجية الزائفة . بعبارة أخرى ينظر جولدمان إلى معظم الثقافات السابقة والحالية ـ التي لا تتمتع بتلاحم عضوي بين حركة المجتمع وسلوك الفرد على أنها ثقافات خالية من مبادىء الصدق والأصالة . ونحن نتساءل : هل هناك أدب أو ثقافة بلا مشكلة ؟ وإذا كان ما يحلم به جولدمان هو نوع من الأدب السعيد فما دور الكلمة إذن ؟

***

التفاعل الرمزي

قيس النوري
جامعة بغداد
بغداد ـ العراق

مقدمة

إن عالم الانسان الاجتماعي هو عالم تفاعل «Interaction» واتصال «Communication»، لأن العلاقات التي تربط البشر تبدو جامدة اذا اكتفينا بتحليلها من زاوية البناء الاجتماعي «Social Structure» بما فيه من نظم أو أنساق «Systems» ووصف العلاقات بنائيا يظهر المراكز (المنزلات) «Statuses» التي تعتمد عليها بما تنطوي عليه من تحديدات بنائية شكلية . فالبناء الاجتماعي كما يقترح الأستاذ (رالف لنتن) يتألف من مجموع المراكز أو المنزلات الاجتماعية في المجتمع . ولهذا ولكي تبرز الطبيعة الحركية لهذه العلاقات أو الروابط الانسانية ، فان من الضروري الكشف عن جوانبها الفاعلة من خلال الأنشطة التي تنتظم أفراد الجماعة أو المجتمع في حياتهم اليومية الدائبة . ويتم هذا الكشف اذا اتصلنا بالأدوار الاجتماعية [1] «Social Roles» باعتبارها تجسد الوجه الحركي للمراكز التي يحتلها الأفراد . كل هذا يؤدي بالضرورة الى طرق موضوع التفاعل والاتصال الذي يمثل الميدان غير المحدود الذي تترجم فيه العلاقات ومافيها من منزلات الى أدوار حية . فالأدوار بحكم حركتها توجب احتكاك الأفراد بعضهم ببعض في صيغة التكافل والاعتماد المتبادل لبلوغ الأهداف الفردية والاجتماعية المشتركة .

والتفاعل الذي يقصده طلبه الحضارة (الثقافة) (Culture) والمجتمع هو مظهر مزدوج . فهو يتناول الوجود المادي للناس بما يحتويه من واقعهم البايولوجي وما يتصل به من احتياجات حيوية . أما الجانب الآخر

(١) Nadel , S.F . The Foundations of Social Anthropology . P . 218

الذي يتناوله التفاعل فهو الجانب الاجتماعي ـ النفسي[٢] «Socio — Psychological»، وواضح أن الجانب الأخير للتفاعل ينطوي على الجزء الأكبر والأعقد من مشكلات البحث السوسيولوجي والحضاري .

ومع ترابط عناصر المجالين البايولوجي والسوسيولوجي ـ النفسي[٣] في الواقع البشري . الا أن السمات الاجتماعية النفسية لسلوك الانسان تمثل مستوى أرفع وأكثر تجريدا .

ان المستوى الاجتماعي لحقائق السلوك يفرض نفسه على أذهاننا بالنظر الى ارتباطه بوحدة الأنساق (النظم) الاجتماعية «Social Systems» كالنظام القرابي والروحي والتربوي والسياسي والاقتصادي والترفيهي . ولايخفى أن هذه الوحدة تدفع الباحثين الى ايجاد الصلات المشتركة بين مواد البحث المعبرة عن تكامل أبعاد السلوك المتمثلة في وضعيات التفاعل والاتصال . فالعناصر التي تبرز في واقع السلوك التفاعلي لاتكون في حالة تبعثر بل هي في حقيقة الأمر حصيلة ترابط هذه الأنساق أو النظم في كيان أو تركيب تنظيمي موحد يجسده البناء الاجتماعي الكلي .

ولايقصد بالطابع المجرد للعناصر الاجتماعية في ميدان التفاعل أنها محض خيال أو تصور ميتافيزيقي «Metaphysical imagination» يمارسه الباحثون الاجتماعيون ، بل هي أمور تجسد جوانب من الواقع تصعب رؤيتها الا على أهل الاختصاص بحكم خلفياتهم النظرية والمنهجية التي تؤهلهم للنفاذ اليها ، واستخلاص ما يكمن فيها من معان واتجاهات وعمليات تعبر «Processes» .

وهذا التشديد على الجوانب السوسيولوجية والنفسية للتفاعل يقودنا بشكل أو بآخر الى ميدان الرمزية[٤] «Symbolism» التي احتلت أهمية في العقود القليلة الماضية . فلا مبالغة في القول بأن معظم الظواهر التي يلاحظها الباحثون الاجتماعيون تتضمن السلوك الجاري بين الافراد في الجماعة أو المجتمع أي تفاعلهم واتصالهم المتبادل بما يرافقه من استجابات يظهرونها ازاء بعضهم البعض . أما عناصر السلوك التي يسعى الباحثون الى تحديدها فتستخلص عادة من الرموز «Symbols» التي تعبر عنها (أي العناصر) بصورة غير مباشرة . فالوسائل الرمزية التي يستعين بها الانسان تتعدد وتتنوع وهي تشتمل على التخاطب «Speech» والكتابة والاشارات الوجهية والجسمية والعلامات المختلفة المستعملة من قبل الناس لغرض ايصال بعض الافكار أو المعاني عبر علاقاتهم بالآخرين . وهذه الوسائل الرمزية في المجتمع الواحد تتسم بالنمطية أو (التناسق Standardization) الذي يسهل على الأفراد ادراك هذه المعاني بناء على القوالب الذهنية (Stereotypes) المشتركة التي تتحول اليها هذه المعاني مع مرور الزمن في فترة التنشئة الاجتماعية أو التطبيع الاجتماعي .

ان الرموز وما تحتويه من افكار ومعان تمثل الركائز التي يعتمد عليها الاتصال والتفاعل الانساني كما يبتدي بها

---

(٢) Ibid pp. 28 — 29

(٣) Nadel , S.F. Ibid p. 218

(٤) White , Leslie , The science of culture . pp 22. 45 , 398 , 31 .

الأفراد صوب أنماط السلوك المطلوب . كل هذا يظهر استحالة فصل الرموز عن السلوك الانساني وعن حتمية التفاعل والاتصال القائم لدى الجماعات أو المجتمعات البشرية . ولهذا يصح القول بأن (الحقائق الاتصالية) Communicational facts تمثل جوهر السلوك الاجتماعي في وضعيات التفاعل اليومي في المجتمع [٥] .

ان الرموز هي أطر مرجعية (frames of reference)تنظم عملية الادراك الذهني إزاء ظواهر واقع التفاعل الحاضر اضافة الى أحداث وملابسات الحياة الاجتماعية الماضية . فالسلوك الاجتماعي لاينحصر في لحظة زمنية معينة ، كما لايعتمد على الوجود الحقيقي للأشياء التي ترتبط به أو تمثله . ومن هنا تظهر أهمية الرموز حيث انها تحرر السلوك من هذه المحدودية والانحباس الى آفاق اجتماعية وحضارية أرحب وبهذا تغني الرموز الانسان عن مثول الحوافز المادية المباشرة باعتبارها البدائل التي تمثل تلك الحوافز وهي لهذا تضمن ردود فعل سلوكية مماثلة لتلك التي تنتجها تلك الحوافز .

ولايقتصر أثر الرموز على التفاعل الاجتماعي في صورة التكرارية المستمرة على نمطية واحدة بل يتعداه الى مجال التحولات الاجتماعية والفنية للسلوك التي تصاحب انتقال الفرد من مرحلة الى مرحلة أخرى عبر دورة الحياة التي يقطعها (life cycle)ويتضح دور الرموز الأخير في طقوس الانتقال أو المرور [٦] (Rites of Passage) التي تجري للفرد في كل واحدة من هذه المراحل المتعاقبة التي يجتازها عند ولادته وبلوغه سن البالغين فالزواج ، فدخول مرحلة الأمومة أو الأبوة ، ثم وصول سن الشيخوخة فالموت .

أشكال التفاعل :

عندما نفكر في المجتمع يدور الجانب الأكبر من تفكيرنا حول العلاقات الاجتماعية كعلاقة الأب بالابن والعامل برب العمل والتاجر بالزبون والصديق بالصديق وغيرها من العلاقات التي يصعب حصرها . وواضح أن هذه العلاقات هي من أبرز ملامح المجتمع . ومن الطبيعي أن كلا من علم الانسان(الانثروبولوجي Anthropology) وعلم الاجتماع (السوسيولوجي Sociology) يعنيان قبل العلوم الاجتماعية الأخرى بتحليل هذه العلاقات وتصنيفها وتحديد طبيعتها ليس لأنها تكشف عن الأساليب العامة التي يمكن اتباعها في ترتيب وتنظيم المعلومات الاجتماعية بل لأنها أيضا تمثل جوهر هذه الأساليب . ومن هذا المنظور السوسيولوجي يصح القول بأن المجتمع هو في الواقع نظام شامل للعلاقات . ومع أن العلاقات الاجتماعية تبدو بسيطة للوهلة الاولى الا أنها عند الفحص الدقيق تتسم بقدر كبير من التعقيد والتشعب والحركية . وهي الى جانب ذلك تستدعي الاستعانة بالأدوات النظرية والمنهجية التي تكشف عما فيها من معايير Norms ومنزلات وأهداف . والعلاقات فوق كل ذلك تحتوي على التزامات متبادلة Mutual obligations، ترتبط بهذه المنزلات والأهداف المتقابلة في علاقات الأفراد .

(٥) Pride , J. B. and Holmes , Janet . Sociolinguistics . P. p. 214 — 15 221 — 3

(٦) Van Gennep , Arnold . The Rites of passage . PP. V — x111

وطبيعي أن العلاقات والاتصالات التي تجري بين الأفراد والجماعات في المجتمع الأكبر تظهر بهذا الشكل أو ذاك . فكثيرا ما نسمع أن الشركات الصناعية تتنافس من أجل ضمان الأسواق لتصريف منتجاتها ، الأمر الذي يجعل الاتصال الحاصل بينها ذا طابع تنافسي Competitive وفي المجتمع توجد آلاف من العلاقات المحدودة . فالعلاقات في العائلة النواة (Cnuclear family)وحدها يمكن أن تصل الى خمسة عشر صنفا من العلاقة وكما يلي [٧] :

العلاقات داخل الأسرة النواة

١ ـ علاقة الأب بالابن الأكبر
٢ ـ علاقة الأب بالابن الأصغر
٣ ـ علاقة الأب بالبنت الكبرى
٤ ـ علاقة الأب بالبنت الصغرى
٥ ـ علاقة الأم بالابن الأكبر
٦ ـ علاقة الأم بالابن الأصغر
٧ ـ علاقة الأم بالبنت الكبرى
٨ ـ علاقة الأم بالبنت الصغرى
٩ ـ علاقة الزوج بالزوجة
١٠ ـ علاقة الأخ الأكبر بالأخ الأصغر
١١ ـ علاقة الأخ الأكبر بالأخت الكبرى
١٢ ـ علاقة الأخ الأكبر بالأخت الصغرى
١٣ ـ علاقة الأخ الأصغر بالأخت الكبرى
١٤ ـ علاقة الأخ الأصغر بالأخت الصغرى
١٥ ـ علاقة الأخت الكبرى بالأخت الصغرى

ان تقدير عدد العلاقات في المجتمع يتوقف على أصناف المعايير التي تعتمد في تحديد السلوك الجاري بين الأفراد . فالعلاقات الخمس عشرة في الأسرة النواة المذكورة سابقا ترتكز على ثلاثة معايير (Criteria) أو مقاييس وهي السن ، والجنس (Sex) والجيل (Generation) ولايخفى أن المعايير التي يمكن تسخيرها لتصنيف العلاقات في المجتمع الأوسع لايمكن حصرها ، الأمر الذي يجعل عدد العلاقات الاجتماعية الكلية غير محدود . ولهذا فان تبويب أو تصنيف العلاقات الاجتماعية كلها في المجتمعات الكبيرة وخصوصا المتباينة والمعقدة يتعذر انجازه . وبسبب هذه الصعوبة فان الباحثين يكتفون بالتركيز على الأصناف العامة والأساسية للعلاقات الاجتماعية . ان أي تصنيف علمي في علم الانسان أو علم الاجتماع أو في غيرها من العلوم يكون عديم الجدوى مالم يستند الى عدد من السمات أو الخصائص (Traits) الواضحة التي يمكن أن تسهل على الباحث عملية التفسير والتحليل لما يتناوله من ظواهر .

(٧) Davis , Kingsley . Human Society , p. 148 .

وقد كشفت البحوث التي أجريت حتى الآن حول موضوع التفاعل أنه يقع في الأصناف الآتية [٨]

١ ـ الصراع Conflict
٢ ـ المنافسة Competition
٣ ـ المواءمة Accomodation
٤ ـ التمثيل Assimilation
٥ ـ التعاون Cooperation

والى جانب هذه الأصناف العريضة هناك أصناف فرعية تتفرع عن كل من هذه الأصناف ، ومع ذلك فستلخص الأصناف الرئيسية فهي تكفي لتوضيح صورة التفاعل بجوانبها المركزية .

١ ـ الصراع :

يمثل هذا الصنف مظهرا قائما بشكل مستمر في العلاقات الانسانية ، وهو قد يحسم أو يسوى عندما يتوصل الأفراد الى اتفاق حول الأهداف ولكنه ينشأ ثانية بسبب الاختلاف حول الوسائل الموصلة الى تلك الأهداف . وقد يتساءل البعض لماذا يكون الصراع في شكليه الكلي والجزئي مظهرا مستمرا في المجتمع البشري على الرغم من انه يمثل اتجاها يرفضه معظم الناس ويتقدونه . ويتصل الجواب عن هذا السؤال بعدد من الأشياء .

فالمجتمع الانساني هو ليس حالة متسمة بالرتابة والتماسك أو التلاحم المطلق بل انه يتسم بتماسك ناقص ولايعتمد هذا التماسك على أساس بايولوجي (Biological Level) أو حيوي وإنما يكون أساسه عقليا أو فكريا . ويعمل المجتمع على ابقاء تماسكه وتكامله في حالة من التجدد بوسائل نفسية متعددة أبرزها التلقين أو الترجيه العقيدي (indoctrination) والايحاء والتكرار . ولايتهيأ للمجتمع دعم تماسكه الا اذا اشترك سكانه بأهداف عامة تتجاوز مصالحهم الشخصية الى النفع العام . ولايخفي أن هذه الأهداف المشتركة لاتنبع من الطبيعة البايولوجية للبشر بل من الاتصال اللغوي والفكري المستمر بينهم في المجتمع الواحد ، الأمر الذي يفسر لنا مابين هذه الأهداف من اختلاف وتباين في المجتمعات المختلفة نتيجة لاختلافاتها الحضارية أو الثقافية .

ان أبرز أشكال الصراع هو النموذج الذي ينشأ عن المواقف السلبية التي يقفها الأفراد من أنماط السلوك الغريبة السائدة في المجتمعات الأخرى ، ويطلق على هذا النموذج بالتمركز الحضاري أو الثقافي (Ethnocentrism)أو التعصب العرقي اذا جاز هذا التعبير .

ان رفض العادات المختلفة السائدة في المجتمعات الأخرى كان ولايزال أحد اسباب العداء والصراع بين الجماعات الانسانية ذات الثقافات المختلفة . ويتعدى الصراع المجتمعات المتباعدة جغرافيا والمتباينة ثقافيا الى

---

(٨) Fichter , Joseph . H. Sociology . P.P 228 , 229 , 232 , 230 , 231

الجماعات داخل المجتمع الواحد عندما تقوى عوامل تضامنها المقطعي على حساب عوامل تضامنها الاجتماعي الأوسع الهادف لتقوية الوحدة الوطنية .

ولاننسى أن الجماعات البشرية تسعى دائما الى ازالة أسباب الصراع في صفوفها بقدر ماتستطيع . ولاشك أن هناك وسائل اجتماعية محددة تسهم في ترقيق أو تلطيف حدة الصراع . ومن أبرز هذه الوسائل ممارسة النكتة والفكاهة [٩] ، باعتبارها تقلل من التوتر في العلاقات وتجنب بلوغ نقطة العنف .

ومن الوسائل الاجتماعية الأخرى التي تخفف من الصراع أو النزاع هي المسافة الاجتماعية أو تجنب الاتصال . أما الأسلوب الآخر فيتضمن تكوين عاطفة تركز على تحقيق هدف التلاؤم والانسجام بدلا من التركيز على المصالح الجزئية الخاصة بالجماعات المتنازعة . أما الأسلوب الاخير فيعتمد على خلق الأجواء المؤدية الى المنافسات البناءة التي تستحدث لتحويل الاتجاهات العدائية بين الجماعات المتصارعة من اتجاه العنف الى التباري المشروع في مجالات نافعة كالرياضة والعلوم والفنون .

٢ ـ المنافسة

بالمقارنة مع الصراع الذي يهدف الى تدمير الخصم أو ازاحته من الميدان ، تعتبر المنافسة أداة غايتها المركزية الفوز على الطرف المنافس في انجاز هدف مشترك مرغوب [١٠] . وعليه فالمنافسة هي شكل محور للصراع . فهي تتضمن قواعد للنشاطات التي تتخللها المنافسة لابد للمتنافسين من مراعاتها مع بعض المعايير التي تحفظ تلك القواعد ، كما ينتفي فيها عنصر القسر والاكراه يضاف الى كل ذلك أن هذا الصنف من التفاعل لايسمح باللجوء الى الاحتيال والتزوير لبلوغ الأهداف المتنافس عليها .

وتتسم المنافسة بدرجات عالية من الديناميه (Dynamism) باعتبارها تحفز الميل الى الانجاز عن طريق رفع مستوى الطموح والتهديد بالفشل في الوقت الذي تحمل فيه امكانيات النجاح ، ولهذا فهي تزداد قوة وتأثيرا مع زيادة تعقيد المجتمعات وسرعة تبدلها . وقد اعتبرها البعض أبرز مظاهر مدنية هذا العصر .

٣ ـ المواءمة

في الوقت الذي يكون فيه التعاون نموذجا للعلاقات الاجتماعية الايجابية النافعة للمجتمع فان المواءمة (Accomodation) تمثل ترتيبا عمليا يساعد الناس على الاستمرار في نشاطاتهم حتى في حالة عدم اتفاقهم أو انسجامهم أو بشكل كامل مع بعضهم البعض . فالجماعات المتمثلة في المجتمعات المحلية الصغيرة المؤسسات الصناعية والتربوية الرسمية وغيرها من الجماعات التي يتألف منها المجتمع المعقد (Complex society) أو الحديث تسعى الى تحقيق قدر كاف من التعاون ، ولكنها مع ذلك قد لاتظفر بأكثر من المواءمة . ففي المجتمع المعقد

---

(٩) Radcliffe — Brown . A. R. Structure and function in primitive socitey pp. 90 — 104

(١٠) Swanson , Guy E . New comb , T.M Readings in social psychology p.p 489 , 197 .

حيث يسهم الفرد في جماعات مختلفة ومتعددة قد يجد نفسه متعاونا مع احداها ومتوائما مع الأخرى . ومن الواقع أن يظهر في هذا الصنف من المجتمعات النموذجان (التعاون والتوائم) للسلوك في الوقت نفسه .

وعلى ضوء ماتقدم فان المواءمة هي احد أشكال العملية الاجتماعية (Social Process) وفيها يتم تفاعل شخصين أو جماعتين أو أكثر لغرض منع نشوب النزاع بينهما او لانهائه أو للتخفيف منه . كما أن المواءمة تبرز كأسلوب ضروري تستعين به الجماعات بعد تسوية خلافاتها أو نزاعاتها ، فهي تتعلم من تجارب تلك النزاعات كيفية تحقيق التكيف والمواءمة فيما بينها لتجنب تكرار النزاع . على أن المواءمة ليست مجرد مفهوم سلبي بل هي وسيلة للحياة الوادعة التي يسودها السلم والتعايش بين مختلف الأفراد والجماعات والتي قد تؤدي في النهاية الى التعاون الايجابي المثمر . وهي من ناحية أخرى تمثل علاقة مزدوجة يكون طرفاها ـ أفرادا أو جماعات ـ مساهمين فعلا في عملية التفاعل الاجتماعي الحاصل . أي أن التفاعل هنا ينطوي على الأخذ والعطاء ، من ناحية أن كل طرف يعمل على تغيير سلوكه لكي يناسب الطرف الآخر .

وتتنوع انعكاسات عملية المواءمة وتتباين درجاتها في العلاقات الاجتماعية . فاكتفاء الأفراد بالتسامح ازاء بعضهم بعضا يمثل الحد الأدنى من المواءمة . أما المساومة أو الحلول الوسطية (compromises) فتمثل خطوة أبعد في هذا الاتجاه حيث يقدم كل طرف تنازلات لقاء التنازلات التي يقدمها الطرف الآخر . ومن أهم الأشكال الواعية لبلوغ مستوى المواءمة التحكيم (Arbitration) والمصالحة (Conciliation) . وفي حالات أخرى قد يضطر أحد الأطراف المتفاعلة تحت ضغط القانون أو التهديد الى التوائم مع الطرف الآخر . ان أبرز ملامح الصراع الدولي هي المواءمة بين الغالب والمغلوب .

٤ ـ التمثل

التمثل يعني تبادل قبول وممارسة الأنماط السلوكية المميزة لسلوك الأطراف المتفاعلة من قبل هذه الأطراف . فنحن نطالع بين حين وآخر عن التمثل الذي تحققه الجماعات العرقية المختلفة المنتمية الى مجتمعات موحدة وغير متجانسة . فالجماعات الاثنيكية (ethnic groups) أو العرقية في كثير من مجتمعات هذا العصر تضطر بحكم اختلاف ثقافاتها أو تركيباتها الاجتماعية والأيديولوجية الى ممارسة مبدأ الأخذ والعطاء في تفاعلها مع أفراد الثقافات الاخرى ، مما يؤدي الى استيعابها وهضمها المتبادل للعناصر الثقافية الموجودة في تراكيب الجماعات المتفاعلة معها . ان هذا الأسلوب يظهر بوضوح في المجتمعات الحديثة في النصف الغربي من الكرة الأرضية (الأمريكتين) حيث تتعدد الجماعات العرقية والثقافية في كل منها ، ويزداد الاختلاف الثقافي بينها ، وتتصاعد حاجتها جميعا الى التمثل لتحقيق درجة متوازنة من التكامل والتماسك الاجتماعي والسياسي .

ان عملية التمثل هي علاقة ثنائية ذات تأثير مزدوج ينبغي تمييزها عن عملية التنشئة الاجتماعية (Socialization) التي تؤكد أثر الثقافة في الفرد . فالتنشئة تعني أن الفرد يمر ذاتيا في مرحلة الطفولة التي يتعلم خلالها أنماط السلوك المطلوب وكيفية تكييف نفسه الى حضارة (ثقافة) مجتمعه والتوائم والانسجام مع أعضاء جماعته أو

مجتمعه وهي على هذا الأساس تشتمل على عمليات طويلة الأمد تتسم بتشديد دائم على ما يجب على الفرد أن يفعله وتأثير ذلك في مجمل سلوكه وفلسفته عن الحياة بكل جوانبها .

وتظهر عملية التمثيل في أجلى صورها في المجتمعات ذات الخلفيات أو التركيبات الحضارية أو الثقافية المختلفة . ففي هذا الصنف من المجتمعات تمتزج أنماط الفكر والسلوك المتنوعة وتتفاعل . وما يفعله الناس في هذه المجتمعات يتجاوز تبادل العناصر الثقافية . فهم يسعون الى التكيف وتعديل سلوكهم بالشكل الذي يضمن لهم اقتباس وتمثل الخصائص الثقافية التي يشيع انتشارها في مجتمعهم وتنظم السلوك العام فيه . وينتج عن وضعية التفاعل في هذا الواقع الاجتماعي والثقافي المتنوع أن الافراد فيما يتمثلونه من جماعات غير جماعاتهم يدخلون بعض التحوير على مايتمثلونه[11] ، وبهذا تكون عناصر الحضارات (الثقافات) التي يتألف منها المجتمع محورة ومختلفة عنها في الأصل مما يجعل الناس في هذا الصنف من المجتمعات يزدادون تماثلا .

ويعتمد عمق وتعجيل التمثيل على عدد من العوامل . فعملية التمثيل تواجه بعض الاعاقة والبطء عندما تكون الخطوط أو الحواجز الطبقية والطائفية والعنصرية صلدة حيث يشعر الأفراد بضعف الاقبال على المشاركة في القيم الثقافية العالية ، فاختلافات اللغة والدين والمستوى التعليمي والاقتصادي تشكل في العادة معوقات في طريق التمثيل كما في حالة الجماعات المحلية البولندية المنتشرة في مناطق متفرقة في الاتحاد السوفيتي أو الجماعات الألمانية المبعثرة في أقاليم متفرقة في بولندا .

٥ ـ التعويق المتبادل (Contravention)[12]

لاحظ المختصون في دراسة المجتمع أن نمطا آخر للتفاعل يبرز في وضعيات اجتماعية محددة وهو النمط الذي يتضمن سعي الجماعات المتفاعلة الى عرقلة محاولات بعضها بعضا من بلوغ هدف معين . ان هذا الشكل يمثل تفاعلا هادئا للنزاع لأنه يبعد احتمالات الصراع الجسدي ويسمح بالحد من تفجر عواطف الحقد والعداء . وهو لهذا يمثل شكلا للعلاقات الاجتماعية حيث ان هناك جانبين لعملية التفاعل ونموذجين لشروط التفاعل غير متكافئين .

فقد يصاحب التعويق المتبادل عمليات التعاون ومع ذلك فهو يظهر في عدة أشكال تشترك كلها في نقطة أساسية واحدة هي ممارسة أسلوب التعطيل أو التأخير أو التباطؤ وتبادل التهم والتشهير وبث الاشاعات . ولاننسى أن التعويق من الناحية السوسيولوجية لايعتبر خطيرا اذا انحصر في علاقة شخصين ولكنه يصبح مشكلة اجتماعية اذا تعدى العلاقات الشخصية الثنائية الى الفئات والجماعات الدينية أو العرقية او الطبقية أو السياسية عندما تلجأ هذه الفئات والجماعات الى أسلوب التعويق المتبادل فيما بينها عن طريق الوقوف كحائل في طريق بعضها بعضا لبلوغ أهدافها المقطعية أو الجزئية .

(١١) Wagley , charles & Harris , Marvin . Minorities in The New World . p p . 237 , 285 , 288 , 292 .

(١٢) Fichter , J . op . cit

٦ ـ التعاون : [١٣]

يميل البعض الى الاعتقاد بأن التعاون هو نقيض المنافسة وهذا غير صحيح اذا كان المقصود به أن أحد الطرفين في ظروف معينة يقتضي زوال الطرف الأخر . فعندما تتعاون جماعة من الجماعات فانها تبذل جهدا مشتركا للوصول الى غاية معينة يرغب كافة أعضائها في بلوغها . وفي كثير من الأحيان قد يضاعف نظام المنافسة داخل الجماعات من فرص نجاحها في تحقيق أهدافها الأساسية ، ولهذا كثيرا ماتستحدث هذه النظم التنافسية التحفيزية في الجماعات التعاونية . والواقع أن الصراع هو نقيض التعاون وليس المنافسة . ومع ذلك فقد يحصل التعاون دون وقوع المنافسة داخل الجماعات . وقد يتناسى أو ينسى المتنافسون لباقة التعاون فيما بينهم .

تعقيد عمليات التفاعل الاجتماعي :

على الرغم من الوصف السابق المبسط عن الأصناف المختلفة للعلاقات التفاعلية الانسانية ينبغي أن نسلم بالطبيعة المعقدة لعمليات التفاعل الاجتماعي [١٤] . ولابد من ربط هذه العلاقات بالأوضاع الاجتماعية (Social Situations) المعاشة لكي تظهر صورتها الحركية الفاعلية في حياة الناس اليومية على حقيقتها .

ان التفكير بتعقيد العلاقات الاجتماعية ومايصحبها من تفاعل يؤدي الى ذكر النقاط الآتية :

١ ـ ان من المتعذر أن نتوقع أن يكون أي من أصناف التفاعل المذكورة في شكل نقي ومستقل عن الأصناف الأخرى . فالنزاع أو التصادم لايخلو من شيء من المنافسة مادام الخصوم يسعى كل منهم من ناحيته الى شيء هو أكثر من تدمير كل منهم الآخر . كذلك نلمس عنصر التحويل المتبادل في عملية النزاع الطويل .

ويحسن بنا عدم الخلط بين العمليات الاجتماعية المذكورة أعلاه وبين اداء الأدوار . فقد يكون الفرد في وضعية تصادم مع أخيه من الأسرة وفي حالة منافسة مع بعض زملائه في الكلية ، ورغم ذلك فهو يؤدي أدواره العائلية مع وجود ذلك النزاع ، كما يؤدي أدواره المدرسية المطلوبة في الكلية على الرغم من وجود المنافسة أو عدم المواءمة مع معارفه وبعض أساتذته أو بعض جوانب النظام الذي يسيطر هناك

وقد تتعقد العمليات الاجتماعية في واقع السلوك عندما يمارس الأفراد صنفين متناقضين منها في الوقت نفسه . وتبرز هذه المشكلة عندما نفكر بالهدف الذي تسير نحوه هذه العمليات . فقد يكون الأخوان في حالة منافسة من أجل الحصول على درجة الأولوية في الصف الدراسي ، ومع ذلك فهما يتعاونان في التزاماتهما العائلية ازاء بعضهما .

يضاف الى ذلك تأثير حضارة (ثقافة) المجتمع يمثل عاملا هاما في تحديد الأساليب التي تنظم مجرى هذه العمليات في أي مجتمع فالقيم الاجتماعية السائدة في المجتمع تحدد ما اذا كانت المنافسة تلقى تأكيدا أكثر من التعاون أو

(١٣) Lundberg , George A &shrag , C . clarence . Sociology p.p.245,253 ,255

(١٤) Davis , Kingsley , op . cit . p. 167 , Henry jules , culture Against Man p.p 13 , 87 , 158 .

أن درجات الحراك الاجتماعي (Social mobility) تتسع أو تضيق الى غير ذلك من التباين في طبيعة العلاقات الاجتماعية الذي نلمسه في مختلف المجتمعات بسبب الاختلاف الحضاري الثقافي (cultural Differentiation) .

ويعكس الترابط الموجود بين هذه الأشكال المختلفة للتفاعل الاجتماعي حقيقة أنها تمثل كافة جوانب الحياة الاجتماعية . فكل نظام اجتماعي يعبر في مجمل مايجري فيه من نشاطات عن هذه الأشكال بحيث ان بعضها يطغى في بعض الحالات أكثر من بعضها الآخر . اذ يصعب تصور جماعة متعاونة تخلو تماما من بذور النزاع المكبوت . كما يتعذر العثور على حالات نزاع تجري في الجماعات يتعدم فيها عنصر المواءمة أو الاستعداد للتعاون .

الاتجاهات العلمية المهتمة بالتفاعل :

يوجد عدد من الاتجاهات العلمية المصممة لبحث موضوع التفاعل وهي تمثل وجهات نظر مختلفة الا أنها متكاملة .

وأول هذه الاتجاهات (Approaches) وأوسعها يركز على المعايير الاجتماعية أي الأساليب الشعبية (Folkways) ، والنواميس الاخلاقية (Mores) ، والقوانين والنظم السائدة في المجتمعات المختلفة .

أما ثانيها فيحلل ممارسة الناس لهذه المعايير في المراكز والعلاقات الاجتماعية المحددة وينظر الى المجتمع كنظام ينطوي على المراكز أو المراتب الاجتماعية (Social positions) التي يحتلها أعضاء المجتمع .

وتجدر الاشارة الى أن هذين الصنفين من الاتجاه يركزان على البنيان الاجتماعي (Social Structure) .

أما الاتجاه الثالث فيتمركز حول عناصر الفعل الاجتماعي (Social Action) بما يحتويه من الأهداف والوسائل ويقترن به من الظروف التي تتحدد فيها المعايير والمراتب التي تؤثر في دوافع الفرد .

ان هذا الاتجاه يعرض وجهة نظر تتسم بالديناميكية العالية عن الظواهر الاجتماعية .

كما نلاحظ أن الاتجاه الرابع هو الآخر ينحو منحى ديناميكيا لأنه يتناول عمليات التفاعل المختلفة التي تجري في نطاق الاطار الاجتماعي .

وفي الحقيقة أن الاتجاهات المشار اليها لاتغطي جميع وجهات النظر الجارية في علم الاجتماع وعلم الانسان . فهي لاتتضمن ـ مثلا ـ المنطلق الوظيفي (Functional viewpoint) وهي تخلو أيضا من الاتجاه التطوري الذي يشدد على التغير الاجتماعي . كذلك لانلحظ فيها أثرا للاتجاه المعني بالمشكلات الاجتماعية .

ومع ذلك فالاتجاهات الأربعة المذكورة توفر أساسا كافيا لبحث النظم الاجتماعية (Social systems) التي تنظم السلوك الانساني بكل أشكاله التفاعلية .

والمعروف أن كل واحدة من المدارس الفكرية المختلفة في علم الاجتماع وعلم الانسان قد أكدت هذا الاتجاه أو ذاك من الاتجاهات الأربعة المذكورة سابقا .

ولو أخذنا اتجاه الأستاذ جراهام سمنر (sumner)[١٥] ـ مثلا لوجدناه شديد التركيز على المعايير الاجتماعية (social norms) . أما المنطلق المسيطر على تفكير كارل ماركس (Marx) وكذلك الأستاذ رالف لنتن [١٦] (ولو بشكل مختلف) ، فيرتكز على مفهوم المكانة أو المنزلة . وهو يتضح من مراجعة مؤلفات العالم تالكوت بارسونز (Parsons) ـ الذي اهتم بوجهات نظر العالم ماكس فيبر (Max Weber) ـ أنه أكد كثيرا عناصر الفعل الاجتماعي ، بينما يميل أعضاء مايسمى بمدرسة شيكاغو (Chicogo School) إلى التشديد على عمليات التفاعل (Processes of interaction)

ان المنطلقات الرئيسية التي يتمثل في بحوث ودراسات هؤلاء العلماء تصلح للتطبيق العلمي في مجالات نظرية وفكرية واسعة في علم الاجتماع وغيره من العلوم الاجتماعية . وهي في الواقع وثيقة الصلة بالاتجاهات الأخرى التي أولت اهتمامها لموضوع التفاعل .

ولعل من المناسب الاشارة الى أن هذه الاتجاهات ووجهات النظر التي طرحها العلماء المذكورون وغيرهم لاتمثل قوالب جامدة ، بل هي في حالة من المرونة ، كما أنها ليست منفصلة عن بعضها ، بل تقوم بينها نقاط كثيرة مشتركة . والأهم من كل هذا أن الفوائد العملية والعلمية التي تترتب على الآراء التي تدور حولها يمكن أن تتحقق بشكل أفضل لو نجحنا في ربطها مع بعضها ربطا وظيفيا حركيا يجعل منها نظاما تحليليا متكاملا ومؤهلا لفهم واقع التفاعل الانساني بكل جوانبه وعلاقاته المتشابكة في الحضارة والمجتمع والنفس .

الرمزية كمفهوم واطار نظري :

الرمز (Symbol) كما يعرفه ويبستر (webster)[١٧] هو شيء يشير الى شيء مجرد كما في اعتبار طير الحمام رمزا للسلام ، واللون الأحمر رمزا للخطر ، الى غير ذلك من الرموز ، هذا إذا ما أخذنا أبسط وأكثر عناصر الرمزية وضوحا أو ظهورا .

على أن الرمزية في السلوك الانساني هي أكثر تعقيدا وتجريدا من الأمثلة التي أوردناها . فالكائن البشري يتميز عن كافة الكائنات الحية الأخرى بسمو قدراته في مجالات الانتقاء والتمييز الرمزيين بالنظر إلى دقة حسه بالجزئيات والكليات وسياقاتها المختلفة . والواقع أن هذا الكائن هو الذي اكتشف الرمزية (Symbolism) التي تعتبر اللغة أهم قنواتها . وعبر مسيرة اللغة منذ ظهور أقدم أشكالها البدائية وحتى أشكالها الحديثة ظل الانسان ولا يزال يحيا في

(١٥) Sumner . W. G. folkways . A mentor Book. p.p 104 , 105 , 124

(١٦) Davis , kingsley op. cit.168.

(١٧) Websters New World Dictionary . p. 1477 .

تفاعل مستمر مع الواقع الحضاري بكل جوانبه ومع أعضاء مجتمعه ، وصارت اللغة النسق الرمزي الرئيسي الذي يحقق تلاحم الانسان بهذا الواقع ووحدته مع أبناء مجتمعه .

ولما كانت النظم الرمزية (Symbolic Systems) في المجتمعات مصممة للاتصال (communication) والتفاهم المطلوب بين البشر ولتحديد جوانب معينة من عالم الواقع فإنها ـ أي النظم الرمزية ـ تكون ذات طبيعة متكيفة لتنسجم وحاجات الانسان وظروفه المتبدلة . وغني عن البيان أن النظم هذه بهذا الشكل أو ذاك موجودة في الجماعات الانسانية كلها بدون استثناء بصرف النظر عما إذا كانت تكون مجتمعات موحدة أو في حالة تجزئة وانقسام . وتتسم النظم الرمزية بلياقتها لتسهيل عملية التفاعل والاتصال بين الأفراد الأسوياء في الجماعة أو المجتمع . ولا يشذ عن الافادة منها سوى المرضى العقليين وخصوصا المصابين بمرض الذهان (Psychosis) . فالمرضى العقليون يفتقرون إلى القدرة على استيعاب العناصر الموضوعية للواقع الاجتماعي والحضاري . ومن جهة أخرى فإن النظام الرمزي في بعض المجتمعات يتعدى التعامل مع الجوانب الموضوعية للواقع الى الغيبيات والخرافات وغيرها من عناصر التراث الفولكلوري (Folkloristic heritage) . وهي في هذا تخرج عن دائرة العلوم التي يقتصر تعاملها على مواد الواقع الموضوعي وحسب .

وعند استعراض الحياة الاجتماعية وما تجري فيها من تفاعل وتفاعل اجتماعي يتجلى لنا تكافل واعتماد الأفراد المتبادل بعضهم على بعض . والملاحظ من واقع الاتصال الانساني أن العلاقة الذهنية للناس تتوقف على مدى انسجام تلقيهم الايجابي (Receptivity) للرموز التي تتوالى أثناء تفاعلهم بالناس في مجتمعاتهم . وبصرف النظر عما تتضمنه تلك الرمزيات من أشياء قد تبدو غير طبيعية أو خارقة للعادة في نظر الغرباء الذين لا يألفونها .

وأعقد مشكلة ترتبط بالرمزيات والعمليات الرمزية هي طبيعتها المزدوجة من حيث الاتجاهات التي تتحرك فيها وهي خارج وداخل الانسان . فهي ـ كما يؤكد الأستاذ ويستن لابار (weston labarre)[١٨] تنبع من التركيب الحيوي أو المنافع العضوية (organic interests) للبشر . غير أنها تفقد مفعولها أو تأثيرها إلا إذا تجاوزت هذا التركيب وهذه المصالح إلى واقع المجتمع بما فيه من قيم ومعايير . وهذا فالرموز تتناول العالم الانساني خارج ذات الانسان وانفعالاته الباطنية بما فيه من تفاعل حركي معقد . والرموز هي من المبتكرات الانسانية ولم تكن في الأصل كامنة في فطرة الانسان البايولوجية قبل بزوغ شمس الحضارة . وبعبارة أخرى ، إن الرموز هي أداة أوجدها الانسان ، أي أنه ربط أشياء ثم اختارها ربطا جعلها تبدو متشابهة لأغراض معينة ، فهناك جوانب من الواقع أريد استثمارها لتحقيق أهداف إنسانية تتصل بالفرد وما يحس به داخليا وبالمجتمع والضرورات الاجتماعية المطلوبة لادامة بقائه . ولا يفوتنا أن نلاحظ أن المعادلة الرمزية (symbol equation) هي ليست بالضرورة كامنة في طبيعة الواقع الموضوعي بشكل يجعل جميع البشر يكتشفونها ويبدون اكتشافها بصيغة متطابقة أو واحدة في كل مكان وزمان . ولا يعزب عن بالنا

(١٨) LA Barre , Weston , The Human Animal , p. 235 .

أن الأفراد الذين يستعملون الرموز في تفاعلهم والتضامن الاجتماعي ليسوا أنفسهم الذين اكتشفوا أو اخترعوا تلك الرموز في الطبيعة بل إنهم تعلموا كيفية استعمالها بصورة مشتركة مع الأفراد الآخرين في مجتمعاتهم بصدد أشياء يعتقدون بأنهم يرونها أو يدركونها . وعلينا أن نتذكر أن الرمز هو ليس الشيء بل هو الاشارة الى الشيء أو تمثيل أو تجسيد يعبر عنه .

ولا مبالغة أن أهم معيار لانسانية الانسان هو مدى إسهامه مع أعضاء جماعته أو مجتمعه في النظام الرمزي السائد في حياتهم . وهذا يعني قيام الروابط الرمزية بينه وبين كافة الأفراد الذين يكونون مجتمعه أحياء كانوا أو أمواتا . حيث إن الروابط الاجتماعية في المجتمعات البشرية لا تخضع للوراثة البايولوجية بل هي حصيلة الوراثة الاجتماعية (Social heredity) ـ إذا جاز التعبير ـ والقائمة على اكتساب التراث الحضاري الواحد فكريا ونفسيا . وهكذا فالمشاركة الحضارية (cultural sharing) تتعدى الفرد ومعاصريه من أبناء مجتمعه والأجداد السالفين الى أفراد العناصر الأخرى الذين ينتمون إلى حضارة مجتمعه رغم اختلافاتهم العنصرية أو السلالية عنه .

إن تكافل الأفراد في المجتمع الذي يبرز في تفاعلهم الاجتماعي المستمر يقابله تساند الحضارة (الثقافة) (culture) واللغة باعتبارها التجسيد الرمزي هذا التكافل الذي تمتد جذوره إلى أقدم أشكال التنظيم الاجتماعي في الجماعات الانسانية السالفة . ويرى الأستاذ (لابار) أن الحضارة هي في الواقع هرم يتألف من مفهومات رمزية مشتركة . وبينما يؤدي خطأ التكيف الأكولوجي بالنسبة لخوارق الفصيلة الحيوانية إلى موت وانقراض كافة حيوانات تلك الفصيلة فإن الحضارة تتصف بقدرتها على عدم التقيد بواقع الأكولوجيا بل هي تسمو على هذا الواقع وتتجاوز حدوده ، الأمر الذي يؤهلها لادامة النوع الانساني وحمايته من احتمالات الانقراض التي تهدد فصائل الحيوان الأخرى . وعلى الرغم من قدرات الانسان على الحسابات المختلفة في عالم المادة فإنه ظل عبر مسيرته الحضارية الطويلة يفرق بين الحسابات المادية وغير المادية وبين الروح والجسد . واستمر هذا الكائن الفريد على مثابرته في التمسك بهذه الازدواجية في التفكير الى مرحلة التمييز بين الكتلة (Mass) والطاقة ENERGY في علم الفيزياء الحديث .

ويعتقد الأستاذ جورج لندبرغ Lundberg(١٩) أن الانسان منذ أقدم العهود اعتاد على إنشاء نماذج من الكلمات والصور لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقاتها كما تظهرها تجاربه . فالانسان منذ ظهوره في الوجود ظل منهمكا في تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة تشتمل فيما تشتمل على الأصوات والأشياء والصور والرسوم والخرائط والمخططات والكلمات المدونة والرموز الرياضية .

إن أهم أدوار الرموز هو كونها الأساس المركزي للاتصال والتفاعل الاجتماعي . فهي تتدخل في تسيير شؤون الانسان مع أفراد مجتمعه عن طريق النماذج اللفظية والمدونة والاشارات . فالرموز على ضوء ما تقدم هي أفعال أو أشياء أو أحداث تتجسد بصورة غير مباشرة أو بصيغة مجردة . وما ان يصبح الرمز ذا معنى تقليدي منمط «Patterned» أو منسق في المجتمع فإنه يصبح جزءا من لغة ذلك المجتمع .

(١٩) Lundberg , G. A. & schrag & Larsen , otton . sociology p. 26

ويترتب على وظيفة الرموز في تجريد الأشياء نتائج اجتماعية ونفسية بالغة الأهمية . فهي من خلال هذه الوظيفة تقدم تسهيلا ضخما للبشر يتخذ صورة الاقتصاد في الوقت والجهد الذهني الذي يتطلبه السلوك الدائر حول المفاهيم الاجتماعية . فما دامت الرموز تمثل تعبيرات وتجميدات تسهم في تقليل عدد السمات للوصفيات الاجتماعية التفاعلية وحصرها في أصناف يسهل فهمها من بين مجموعات الأشياء المتنوعة التي تشترك في العنصر الرمزي الذي يمثلها . فالانسان عندما يخترع رمزا لا بد له من التجريد «Abstraction» أي أن استجاباته الذهنية تتركز بصورة خاصة على وضعية أوسع مع ربط هذه الوضعية برمز معين . فكل كلمة هي تجريد لأنها تصف بعضا من سمات الحالات أو الوضعيات الأكبر بحصرها في نطاق رمز محدد .

أما كيفية تسهيل الرمزية عملية الادخار بالجهد السلوكي أو الذهني نتيجة لتبسيط الاستجابات الذهنية أو الفكرية المصاحبة للتفاعل فتظهر في بعض الأمثلة . ومن ذلك نوعية اللبن التي تتمثل بدرجات يشار اليها بحروف تكتب على قناني هذه المادة . فالدرجة الاولى تحمل الحرف - أ - على القنينة الحاوية للبن وهي تنطوي ضمنيا على مسلسل خاص بصنعه ، والعناصر التي يتكون منها ككميات السمن ، والبروتين والماء والسكر والأملاح والفيتامينات ، إضافة إلى الدرجة المحتملة لخلوها من الباكتريا الضارة ، والأسلوب المتبع في تغذية البقر الذي استحصل منه اللبن وظروف الزرائب التي يعيش فيها ونظافة القائمين على رعايته ، وطبيعة عملية البسترة «Pasteurization» والمماثلة «Homogienization» والاختبار والتعبئة والتسويق والتوزيع وغير ذلك من العمليات . وعلى ضوء التجارب السابقة المكتسبة المرتبطة بالقطعة التي تحمل درجة القنينة المشار اليها ، فإن ربة البيت التقليدية أو الممرضة أو الأم على ضوء القطعة المكتوبة يستجيبون بصورة محددة إيجابية أو سلبية إزاء شراء أو عدم شراء تلك القنينة كما تمليه عليهم الظروف . ومع ذلك فالشخص الذي تنقصه المعرفة أو الخبرة حول هذا الموضوع قد يفعل أحد شيئين : فهو إما أن يشرب اللبن من القنينة التي لا تحمل قطعة تشير إلى درجته أو صنفه مع التعرض إلى الاصابة بالمرض ، أو أنه عندما يذكر باحتمال إصابته بالمرض من جراء شرب اللبن غير المعقم قد يفحصه من جديد قبل شربه في كل مرة ، أو أنه يتجنب شربه ، وواضح أن الاجراء الأخير المتصل بفحص الفرد لكل قنينة قبل شرب محتواها للتأكد من سلامتها يستدعي تكرار بذل جهد ووقت . ولهذا فالرموز في مثل هذه الأشكال كالعلامات التجارية أو أختام الرقابة الصحية - مثلا - تصبح أساسا لكثير من استجابات السلوك العفوية في المجتمع الحديث .

ويعتمد تفاعل الأفراد فيما يعتمد على الاشارات «gestures» التي تمثل إحدى ركائز الاتصال . وهي تتضمن جميع الحركات الفيزيقية «Physical Movements» التي تقترن بمعان محددة . وتتدرج الاشارات من حيث ضآلتها من حركة الحواجب الى حركة الأصابع أو الذراعين أو أجزاء أخرى من الجسد بصور أو أشكال مختلفة .

فالاشارات في عملية الاتصال قد توظف بدلا من الكلمات ، ويبرز هذا الدور الكبير للاشارة في التفاعل مع الصم والبكم حيث يعتمد على الاشارات المكتوبة أو المرئية . وكثيرا ما يمارس الناس الاشارات أثناء الكلام لتعزز كلماتهم وتزيدها وضوحا وتأثيرا . ويطغى أسلوب استعمال الاشارات على الفن التعبيري كما هو الحال بالنسبة

للممثلين المسرحيين والمحامين والسحرة وسماسرة المزايدات العلنية والمعلمين والوعاظ . وواضح أن خبراء علم النفس يتفقون على أهمية الاشارات في مختلف مجالات الاتصال وخصوصا مجال التعليم حيث لوحظ من قياس تأثير استعمال الاشارات من قبل المعلمين على التلاميذ أن المستوى الدراسي هؤلاء كان أفضل من تأثير الأساليب التدريسية التي افتقرت الى استعمال الاشارات . إن الكلمات وحدها لا تكفي لنقل دلالاتها ولا لاحداث التأثير المطلوب منها بل لا بد من اللجوء إلى أساليب معينة في تحقيق ذلك . ويبدو أن الاشارات تزيد من تأثير أسلوب الاتصال فكريا ونفسيا .

وإذا تجاوزنا حدود الاتصال المهني الواعي إلى مجالات الاتصال الاجتماعي غير الواعي أو العفوي «Spontaneous» نجد أن الاشارات تصبح من الوسائل الاعتيادية التي يتعود عليها الأفراد منذ بداية تنشأتهم الطفولية . فهي جزء من عملية التطبيع الاجتماعي «Social conditioning» ونظرا لاستمراريتها في حياة الانسان مما يجعلها تصبح من المسلمات وتتسم معظم الاشارات بنمطيتها التقليدية وبخضوعها الى التحديد الثقافي (الحضاري) العرفي ، الأمر الذي يجعلها تتمتع بانسيابية عالية في تفكير الناس غير الواعي[٢٠] . ويلاحظ التنوع التقليدي في الاشارات السائدة في مجال الاتصال والتفاعل الاجتماعي الواحد في المجتمعات البشرية ذات الحضارات أو الثقافات المتباينة ، كما في مجال التحية - مثلا - حيث المعنى تشتتا كبيرا بين مجتمع وآخر . فالأوربيون يكتفون بمصافحة الأيدي ، بينما يحيي سكان بولينيزيا التقليديون «Traditional Polynesians» بوضع أيديهم على وجوه من يحيونهم . أما تحية سكان الاسكيمو في الاسكا وشمال كندا فتتم عن طريق قيام صاحب التحية بلعق يديه ووضعها على وجهه ثم على وجه الشخص المقصود بتحيته .

الاتصال كعملية تفاعل :

إن تاريخنا البشري يزخر بالكثير من أمثلة فشل الاتصال الجاري بين الجماعات والأمم نتيجة لما يعتوره من غموض أو تداخل المعاني أو تبدل مضامينها بسبب تبدل سياقاتها الحضارية والاجتماعية بين مجتمع وآخر . وقد تستأثر كلمة من الكلمات باهتمام السامعين دون الكلمات الأخرى الواردة في نفس العبارة فتثير من المشاعر والانفعالات ما لا تثيره الكلمات التي رافقتها . وتتجسد مشكلات الاتصال بصورة خاصة في تجارب الترجمة بين اللغات وخصوصا الترجمة في مجالات النكتة والفكاهة . إذ من الملاحظ أن النكات المثيرة للضحك كثيرا ما تفقد إثارتها عندما تترجم إلى لغات أخرى . ولعل الشيء نفسه ينطبق أيضا على مأثور الكلام والشعر الذي يفقد روعته عندما يتعرض إلى عملية النقل إلى لغات غير لغته .

وعندما يتفاعل الناس عن طريق العلامات والرموز فهم يمارسون بذلك فعل الاتصال من حيث إن التفاهم بينهم يعتمد على تناوب إرسال «Sending» واستقبال «Receiving» الأفكار وربطها بالوضعيات التي تنظم تفاعلهم وتوجه أفكارهم . ولكي يحقق الاتصال أغراضه الاجتماعية لا بد له من الاعتماد على وضعيات عامة مشتركة بين الأفراد تمكن كل واحد منهم من رؤية وجهة نظر الفرد الآخر الذي يجري اتصاله معه . ولا بد لنجاح الاتصال من

(٢٠) Nadel , S.F . op. cit . p.p 60 , 71 , 291

وضوح ووحدة ما ينتقل عبره من أفكار ومعان لجميع الأفراد والحاصل بينهم . فالكلمات التي يوصلها الاتصال الى الناس المتفاعلين لها غايات معينة لا يمكن بلوغها الا اذا كانت الاستجابات التي تثيرها فيهم مطابقة لتلك الغايات .

وغني عن البيان أن أي فعل اتصالي «Communicative Act» هو في الحقيقة فعل تفاعلي حاصل بين شخصين على الأقل . إن هذه الحقيقة تصدق حتى على وسائل الاعلام الجماهيري Mass Communication Media المرئية والمسموعة . فالمذيع في محطة الاذاعة لا يعدم التفاعل بجمهور المستمعين إلى ما يقدمه من برامج إذاعية على الرغم من انتفاء الاحتكاك المباشر بينه وبينهم . ومعلوم أن أثر البرامج الاذاعية وفاعليتها يتوقفان على نوع ومدى استجابة الجمهور في أشكالها السلبية أو الايجابية بالنسبة لدعم أو عدم دعم هذه البرامج ومدى مواصلة الاهتمام بها .

على أن الاتصال الحقيقي هو الذي يجسد سلوك الأفراد في وضعيات التفاعل التي تنطوي بدورها على التخاطب أو التفاهم المباشر . ويتسم الاتصال المباشر بين الأفراد بالثنائية أي بكونه عملية قول واستماع . فالمتحدث في هذه العملية يلفظ بعض الأصوات الرمزية التي تشير إلى تجاربه . وعندما تكون تجارب السامع مطابقة لتجارب المتحدث فإن الاتصال يصبح ممكنا . وتجري عملية التفاهم بصورة تبادلية على أساس (الاثارة) و (المرجع) أو (المحفز) و (الاستجابة) بحيث إن كل طرف في معادلة الاتصال يضع نفسه في موضع الطرف الآخر ليفهم موقفه هو .

وعليه فالاتصال هو فعل مزدوج يتضمن قيام الشخص رمزيا أو تصوريا بتبني دورين : دوره هو كمستمع ، ودور الشخص المتحدث على التعاقب مع استيعاب السياق العام للدورين بشكل يجعلهما يتكاملان في ذهنه ، وهذه الصورة تتبدل أيضا عندما يصبح الشخص المستمع في عين الوقت متحدثا ، وبالعكس فإن المتحدث بالمقابل يصبح مستمعا ، وهكذا تتبدل أدوارهما بين التحدث والاستماع بالتعاقب ، مع استيعاب السياق العام للدورين بشكل يجعلهما يتكاملان في ذهن كل من الشخصين المتفاعلين . فكل طرف يدرك ما يحيط بالطرف الآخر من ظروف وملابسات أثناء الاتصال على ضوء تجارب اتصاله الماضية ، وبالتالي يكون تقدير كل طرف لما يقوله ويفعله الطرف الثاني مطابقا لتلك التجارب الشخصية عندما كان هو في وضعيات مماثلة لوضعية الشخص الآخر الذي يجري اتصاله معه . وعليه فإن الفهم المتبادل للوضعيات التفاعلية الرمزية يمثل جوهر الاتصال .

مخطط يوضح تدرج الاتصال الاجتماعي[٣١]

أ ـ أعلى درجات المساهمة :

١ ـ الحديث الشخصي

٢ ـ المناقشة الجماعية

٣ ـ الاجتماع الجماهيري غير الرسمي

٤ ـ المكالمة الهاتفية

Lundberg . G. op. cit . p. 189

٥ ـ الاجتماع الجماهيري الرسمي
٦ ـ الشريط السينمائي الناطق
٧ ـ التلفزيون
٨ ـ الراديو
٩ ـ التلغراف
١٠ ـ التلغراف (البرق)
١١ ـ الرسائل المطبوعة العامة
١٢ ـ الصحف

ب ـ أوطأ درجات المساهمة :

١٣ ـ الاعلانات العامة
١٤ المجلات
١٥ ـ الكتب

ويلاحظ أن الادراك الحسي يلعب دورا مركزيا في عملية الاتصال، والمقصود بالادراك «Perception» هو الأساليب التي يستعين بها الانسان في الاستجابة الى الحوافز التي يلتقطها حسيا أو ذهنيا . ولما كان الاتصال بكل أشكاله يشتمل بالضرورة على التفسير والتأويل ، فإن هناك بعض المبادىء التي يهتدي بها السلوك التفسيري هذا . وتتخلل عملية الادراك عوامل متعددة من أبرزها المنافع والحاجات والقدرات التي تنساب عبر قنوات الاتصال الرمزي . ولا يفوتنا أن نذكر أن الادراك يتسم بالانتقائية العالية التي تظهر في الادراك الحسي من خلال الحاجات أثناء سيطرتها . فالسائر العطشان تتركز ملاحظته ـ أثناء بحثه عن شراب يروي به ظمأه ـ تتركز على قناني السوائل الباردة ، بعكس الباحث عن بدلة أو قطعة قماش لا يرى سوى الملابس والقماش المعروض للبيع في المتاجر . إن هذه الأمثلة تظهر كيف أن الرموز المرئية تنظم عملية الحس والادراك . على أن الاشياء التي يميزها ويدركها الانسان هي ليست أشياء منفصلة أو مبعثرة بل ترتبط بأصناف عامة وشاملة «inclusive categories» لعدد من الوحدات التي لا تخلو من التنوع . ويعود الفضل في تصنيف الأشياء الكثيرة الموجودة في عالم الانسان الى الأدوات الرمزية الموظفة في هذه العملية ، مما يجعل الأشياء الكثيرة الخارجة عن السيطرة أو الضبط خاضعة الى أصناف أو فئات رمزية أقل عددا ، وبالتالي تصبح أكثر خضوعا للسيطرة الحسية أو الادراكية ، فالادراك الاحساس في الواقع ينطوي على التمييز الصوتي «Phonetic Discrimination» واللغوي الذي يجعل الأصوات التعبيرية المختلفة توصل الى ذهن السامع مفاهيم ادراكية ذات معان متباينة ومحددة. فالأشياء الموجودة في الطبيعة تصبح عديمة المعنى ولا يمكن إدراكها أو الاحساس بها ما لم تخضع إلى التصنيف اللغوي «linguistic categorization» الذي يجعل كلا منها ينطبق على كلمة محددة ، وبالتالي يكون مدركا رمزيا .

إن التجارب السابقة والمنافع والاهتمامات المرافقة للحظات التفاعل والاتصال وحالة الانسان (أي ما اذا كان مرهقا ، جائعا ، عطشا ، غضبا ، أو كئيبا) تشترك كلها في توليد الدافع السلوكي وما يصاحبه من الانتقائية الادراكية «Perceptive Selectivity»، فقد يقرأ الانسان قائمة واسعة من الاعلانات المختلفة ولا يستوقفه أثناء قراءتها غير بعض الأسماء المتناثرة عبر تلك القائمة .

إن السوسيولوجيون والأنثروبولوجيون كما هو معروف عنهم لا يهتمون كثيرا بالدوافع والعوامل الذاتية المثيرة للحس بل يشددون على العوامل الاجتماعية والحضارية أو الثقافية . فما يحركه ويحسه ابن القرية الهندوسية ـ مثلا ـ إزاء سير الأبقار على رصيف الشارع يتباين تماما عما يثيره هذا المرأى من شعور لدى الناس في المدن الأوربية بالنظر الى الاختلاف الهائل في نظام العقائد والمعايير السائدة في هذين الصنفين المختلفين من الحضارة والمجتمع . يضاف الى ذلك اختلاف ظروف التنشئة الاجتماعية الذي ينعكس في تباين إدراك الأفراد للأشياء التي يلاحظها أو يحتك بها .

إن دقة وعمق ادراك الفرد لما يجري في حياة الجماعة يتوقفان على مدى علاقاته الاتصالية «Communicative Relations» . أما العلاقات الاتصالية الواسعة للفرد فغالبا ما ترجع الى عدد من العوامل من أبرزها :

١ ـ شعور الفرد العميق بالانتماء الى الجماعة .
٢ ـ اسهاماته الكبيرة (الفاعلة في أنشطة الجماعة .
٣ ـ إدراكه الدقيق لمعايير الجماعة .

وهكذا فمن الممكن القول بأن الروابط الاتصالية الواسعة والمتنوعة تعتبر من أهم الشروط المسبقة للادراك الموضوعي لشؤون الجماعة[22] .

الدور الأساسي للاتصال في عمليات التفاعل

مما تقدم يمكن القول بأن نجاح الأفراد والجماعات في العيش عيشة سوية مع غيرهم من الأفراد والجماعات يعتمد على درجة تصورهم لأنفسهم في ظروف الآخرين . فالمواءمة السهلة التي تميز تفاعل الأفراد هي في العادة حصيلة الاتصال السهل الذي يجري على أساس التفاهم السهل غير المتكلف . ويتمثل هذا الصنف من الاتصال في حالة الأسرة المثالية السعيدة أو الجماعات المحلية المنسجمة .

وتنقلب هذه الوضعية في حالة الصراع حيث تنقطع أو تتوقف عملية الاتصال .

على أن هذا ينبغي أن لايدفعنا الى الافتراض بأن زيادة عدد الاتصالات (Contacts) تعني بالضرورة تزايد سهولة الاتصال ومايصاحبه من انسجام بين الأفراد . فقد يزداد تلاقي الأفراد ببعضهم . ومع ذلك يتصاعد النزاع فيما

(٢٢) Lundberg , G . A . Ibid . p. 199

بينهم أو تطبع علاقاتهم المواءمة بدرجة أكبر من التعاون . وهذا فعمق التفاعل والتفاهم الايجابي الذي يتخلله بين الناس يتعذر قياسه كميا على أساس تكرار الاحتكاك من حيث الكثرة والقلة .

ومن آثار التفاعل الاتصالي الرمزي أنه يدعم سلطة المجتمع ويسهم في مضاعفة اداء ماكنة الضبط الاجتماعي (Social Contorol) فعن طريق الاتصال الرمزي تتعزز التوقعات الاجتماعية (Social expectations) في سلوك الافراد من خلال اهتداء عملية الاتصال بالرموز التي تنبع من هذه التوقعات لخضوع الاثنين الى المعايير والمقاييس المثالية (٢٣) .

ورغم شمولية الاتصال في جميع المجتمعات البشرية الا أنه يتفاوت في قوة تأثيره في العلاقات الاجتماعية ودرجة تسهيله عملية التفاعل . وقد اقترح الأستاذان ليونارد بروم (Broom) وفيليب سلزنيك (Selznick) في كتابهما المشترك الموسوم (علم الاجتماع Sociology) (٢٤) ثلاثة شروط لتسهيل عملية الاتصال في واقع التفاعل الانساني وهي :

١ - التنشئة الاجتماعية الملائمة : أي أن تتجه تنشئة الافراد بأصالة وجهات نظر المجتمع وأهدافه المركزية الى النشء الجديد وترسيخها في أعماق شخصياتهم منذ الطفولة المبكرة .

٢ - العلاقات أو الروابط الأولية (Primary Relations) : أن تسيطر هذه العلاقات على التفاعل أكثر من سيطرة العلاقات الثانوية حيث إن العلاقات الأولية بطبيعتها الصميمية تساعد على إزالة الحواجز الشكلية المصطنعة التي تضعف الاتصال وتعرقل عملية التفاهم .

٣ - التدرج في المراكز : وضوح التدرج في منزلات الأفراد بناء على السن أو السمات الاجتماعية الاخرى يسهم ايضا في تسهيل عملية الاتصال لأنه يجعل القرارات التي تصدر أو الآراء التي تطرح ذات فعل مؤثر عندما تأتي من شخص يحتل مركزا قياديا معترفا به من قبل الأفراد الذين يحتلون مراكز أدنى وهكذا الى آخر درجات السلم الاجتماعي .

إن الاتصال كعامل مركزي مؤثر في مجمل واقع التفاعل الاجتماعي في المجتمع الحديث المتأثر بالتصنيع يسير باتجاه الجماعات والتنظيمات الرسمية (Secondary Association) أو الثانوية . إن هذا الصنف من الجماعات أو التنظيمات يزداد على حساب الجماعات الأولية ذات الأساس القرابي ، ومع زيادته تزداد الحاجة الى قنوات جديدة من الاتصال تسهل على الناس التفاهم بشكل فاعل وعميق على الرغم من استبدال الأبنية القرابية بأبنية حضرية متقدمة غير خاضعة للاعتبارات العرفية التي تنظم عادة التفاعل الاجتماعي في القرى والأرياف . فالأبنية الاتصالية الحديثة المطابقة للواقع الصناعي الجديد توفر للناس إمكانية أساسية لتحقيق التكيف الاجتماعي المطلوب من الافراد في هذه الظروف الجديدة .

---

(٢٣) Fichter. J. op. cit . 298 .

(٢٤) Broom . L & selznick . p. sociology .p. 195

المصادر العلمية

1 — Broom, L.& Selznick , P . Sociology . Harper & Row , Inc . Newyork 1970

2 — Davis , Kingsley . Human Society . Collier — Macmillan student Editions. Newyourk 1967 .

3 — Fichter , Joseph . Sociology . The University of chicago pren chicago 1957 .

4 — Henry ,"Jules , culture Against Man . Penguin Books . Middlesex , England 1972.

5 — LA Barre , Weston . The Human Animal . Phoenix Books . University of chicago pren 1955 .

6 — Lundberg , G & Schrag , clarence & Larsen , otto . Socialogy Revised Edition . Harper Brothers, New Yourk 1958.

7 — Nadel , S . F . The Foundation of Social Anthropology . The Free pren . Glencoe , Illinois . 1952 .

8 — Pride , J . B and Holmes , Janet , sociolinguistics . penguin Books Middlesex , England , 1972 .

9 — Radcliffe — Brown , A . R . Structure and function in primitive society . The free pren . Glencoe , Illinois 1959 .

10 — Swanson , Guye , New comb , T . M . Readings in social psychology Revised , Henry Holt , Newyork 1952 .

11 — Van Gennep , Arnold , The Rites of passage , Translated by Monika B . Vizedom and Gabrielle L. caffee , Phoenix Books , University of chicago pren , 1960 .

12 — Wagley , Charles , Harris , Marvin . Minorities in the New World Columbia University pren , Newyork 1958 .

13 — Websters New World Dictionary .

14 — White , Leslie . The Science of culture . Grove pren Inc . Newyork 1949 .

* * *

دراسة في المسرح الافريقي الزمان والمكان والهوية في مسرحية عقدة الدم لأثول فوغارد

تأليف أنارزر فورد
ترجمة : محمد الظاهر

● وقال : ماذا فعلت ... ؟
● وهكذا كان يصرخ بي دم أخي من تحت الأرض

● « سفر التكوين »

● ليست هناك رائحة أحلى من رائحة الحرية .
كم ستكون ممتعة تلك الأزمنة ، التي يقف فيها الانسان .
إلى جانب أخيه الانسان .
يعملان معا ، ويكدحان معا .
تلك الأزمنة التي يصبح فيها كل الناس أهلي وعشيرتي .

تكشف مسرحية « عقدة الدم » عن مدى تطابق أسطورة « إن كل الناس من سلالة آدم ، وإنهم كلهم يشتركون في أم كونية واحدة » على عالم اليوم .

لقد كانت هناك أم واحدة فقط ، وهي وحدها التي يمكن أن تشكل موضوع ، وأساس الأخوة العالمية ، وهي كما يبدو الخيار الوحيد والقوي ، للانطلاق منه إلى الوضع في جنوب إفريقيا ، أما بالنسبة لفوغارد ، فإن هذه النقطة تعتبر نقطة جوهرية ، وعلى مستوى كبير من الأهمية ، ذلك أنه لم يستعمل خلفية « جنوب إفريقيا » هذه ، ليكشف عن مشكلة التمييز العنصري فقط ، بل حاول في مسرحيته هذه ـ كغيرها من مسرحياته الأخرى ـ أن يأخذ القضية الهامة في جنوب إفريقيا ، ويستخدمها من أجل الكشف عن قضية أهم وأكثر عالمية .

إن الموضوعات الثانوية ، والموضوعات الرئيسية والجوهرية في هذه المسرحية ، تتصل كلها بموضوع رئيسي ، يتألف من عدة أقانيم ، مثل اللاإنسانية ، الاستغلال ، التمييز العنصري ، القوانين الفاسدة ،

الطبيعة اللاأخلاقية عند البوير، سياسة القمع التي يمارسها النظام العنصري في جنوب إفريقيا، وأخيرا وهذه نقطة هامة، مسألة الهوية.

هذه هي خيوط الموضوع الرئيسي التي كتبها فوغارد أكثر من مرة في أعماله المسرحية : « المشهد اللاأخلاقي »، « الجزيرة »، « نظام جنوب إفريقيا القمعي »، « مرحبا ووداعا »، « أخلاق البوير وتأثيرها على الشعب »، « موت سيزوي بانزي »، « القوانين السابقة »، « الناس يعادرون الى هناك »، « الفردية ومشاكل الاتصال »، « بويزمان ولينا »، و « مسألة الهوية ».

إن كل مسرحيات فوغارد على اختلاف أنواعها، ترتبط بشكل أساسي بالقضية الأخيرة، كما أن هناك نقطة أخرى يجب التركيز عليها، وهي أن أي مسرحية من مسرحياته لا تقتصر على قضية واحدة فقط، وإنما هناك تمازج وارتباط متواصل بين الموضوعات، وهناك أيضا تغير على المستوى الرمزي، ليس فقط في كل مسرحية على حدة، بل في النسيج المسرحي لأعماله المسرحية كاملة.

يقول فوغارد :

« إن ما تعلمته عن الكتابة المسرحية من باخ، أكثر بكثير مما قرأته ككاتب خارج إطار صمويل بيكيت »

هذا الاعتراف من قبل الكاتب بتأثره ببيكيت، يتضح لنا أكثر في مسرحية « بويزمان ولينا » حيث يظهر تأثر فوغارد القوى بمسرحية « بانتظار غودو » وإن كانت في هذه المسرحية إشارات تدين سياسة التمييز العنصري في جنوب إفريقيا، إلا أنها مثلها مثل أعمال بيكيت ترمز إلى شبح الوجود البشري، فالقلق والاشتباه والذل الذي يعاني منه الزعماء الملونون نشأ بالتأكيد نتيجة لسياسة التمييز العنصري، لكن الموضوع الرئيسي للمسرحية يحاول الكشف عن مقدار تكيفهم، ومقدرتهم على البقاء.

في تصريح لوزير شؤون البانتو عام ١٩٥٥، يقول :

« دائما يوجد الآلاف من البانتو في مزارع البيض ومناجمهم ومصانعهم، وأيضا كخدم في بيوتهم، وعلى المواطنين أن يعرفوا أن هذا ليس حقا لهم، وإنما دعوة للعيش على فضل البيض »

يشير عنوان المسرحية « عقدة الدم » إلى العلاقة التي تربط بين شخصيتي المسرحية « موريس » و « زكرية »، على المستوى الواقعي إذا ما أخذنا هذا المستوى في الاعتبار، سنجد أن هاتين الشخصيتين عبارة عن أخوين، ولدا من أم سوداء واحدة، ومن أبوين مختلفين، ونتيجة لاختلاف الأبوين ولد زكرية أسود، وولد موريس أبيض، أما على المستوى الرمزي، فإنهما يمثلان الجنسين الأسود والأبيض، وهذا اللون هو الذي يعطي لكل واحد منهما هويته في إطار مجتمع جنوب إفريقيا، وهذه الهوية ليست هوية طبيعية، وإنما هي هوية مفروضة من قبل قوة خارجية، ومنذ لحظة الولادة يبدأ تحكم اللون بمصيرهما وأقدارهما.

مثل هذا الأمر نجده في نبوءة نوح :

« وقال : لتكن ملعونا يا كنعان : سيكون خادم خدم إخوته

وقال : المجد لك يا سام : وسيكون كنعان خادمه سيوسع من حكم يافث، وسوف يسكن مساكن سام، وسيكون كنعان خادمه »

« سفر التكوين »

هذه القصة المأخوذة من سفر التكوين تتشابه إلى حد بعيد مع قصة « كانو » من « غونيا » .

الموت والخلق :

مع بداية الحياة ، لم يكن هناك شيء ، كان هذا العالم غارقا في الظلمة ، وفي ظلمة هذا العالم عاش « سا » أخذ منه الموت زوجته ، وبقي يعيش مع ابنته الوحيدة .

وحتى يعيش في هذا العالم باطمئنان ، خلق « سا » بحرا هائلا من الوحل عن طريق قوة سحرية ، وفي يوم من الأيام ظهر الاله « الأاتانغانا » وقام بزيارة « سا » في مقره القذر ، صدم « الأاتانغانا » لحالة « سا » السيئة ، وأخذ يلومه بحرارة قائلا ، إنه قد خلق مكانا غير صالح للسكنى ، بلا أشجار ، بلا كائنات حية ، وبلا ضوء .

وحتى يصلح هذه الأخطاء ، بدأ « الأاتانغانا » بتجميد الوحل القذر فخلقت الأرض ، ولكن هذه الأرض كانت ما تزال عقيمة وكئيبة من وجهة نظره ، فخلق فيها نباتات وحيوانات من كل الأنواع .

أما « سا » الذي سرّ كثيرا بهذه التحسينات التي طرأت على مكان سكناه ، فقد حاول أن يوثق علاقته مع « الأاتانغانا » فعرض عليه أن يظل في ضيافته مدة أطول ، وبعد مضي بعض الوقت ، طلب « الأاتانغانا » الأعزب ، يد ابنة « سا » . لكن الأب حاول الاعتذار بشتى السبل ، وفي النهاية رفض الموافقة على هذا الزواج .

حاول « الأاتانغانا » بعد ذلك أخذ موافقة البنت سرا ، فتزوجها ، وحتى يفرا من غضب « سا » فقد هربا إلى ركن بعيد منعزل من الأرض ، وهناك عاشا بسعادة وهناء ، وأنجبا العديد من الأولاد .

لكن دهشة الأبوين كانت كبيرة حين اكتشفا أن الأولاد لا يفهم بعضهم بعضا ، وأنهم يتحدثون بلغات غريبة مختلفة ، بحيث لا يستطيع أبواهم فهمهم .

زعج « الأاتانغانا » كثيرا لهذا الأمر ، وقرر أن يستشير « سا » في هذا الأمر ، فلم يطرده ، بل انطلق في طريقه ، وهناك قابله العم « سا » ببرود وقال له :

ـ نعم أنا الذي عاقبتك بهذا ، فقد آذيتني حين أخذت ابنتي مني وأنت لن تستطيع فهم ما يقوله أولادك ، لكنني سأمنح أولادك البيض الفكر والورق والحبر ، حتى يكونوا قادرين على تسجيل أفكارهم ، وسأعطي السود مجرفة وكبريتا وفأسا ، حتى يستطيعوا إنجاز الأعمال الموكولة إليهم ، وحتى يمكنهم توفير لقمة العيش لأنفسهم .

كذلك فقد أوصى « سا » « الأاتانغانا » أن يزوج أبناءه البيض لبناته البيضاوات ، وأن يزوج السود من السوداوات ، ولرغبته في الاذعان لأقوال عمه وتوصياته ، فقد قام « الأاتانغانا » بتنفيذ كل ما قاله له ، فأقام احتفالات الزواج بمجرد عودته ، ثم تفرق أولاده في أماكن مختلفة من هذا العالم فنشأت منهم الأجناس البيضاء ، والأجناس السوداء ، ومن هؤلاء الأسلاف ، ولد عدد لا يحصى من البشر الذين نعرفهم اليوم تحت أسماء الفرنسيين ، الانجليز ، الايطاليين ، الألمان الخ . . . ، هذا من جهة ومن جهة ثانية فقد تناسل الجنس الأسود أيضا ، فولد الكانو ، والجويبرزي ، والمانون ، والماليتكي ، واللوما يعقوبا ، لكن هذا العالم كان حتى ذلك الوقت يعيش في ظلام دامس .

عاد « الأاتانغانا » مرة ثانية يفكر في طلب النصيحة من « سا » فأمر التوتو « طائر قديم ، احمر صغير

الحجم » ، والذيك أن يدهيا ويعطيا النصيحة من « سا » .

وعندما سمع « سا » صوت الرسولين ، دعاهما إليه وقال :

ـ ادخلا إلى البيت وسأعلمكما أغنية تستطيعان عن طريقها دعوة النهار حتى يتمكن الرجال من الذهاب إلى أعمالهم .

وعندما عاد الرسولان إلى « الأنانغانا » كان الغضب قد أخذ منه كل مأخذ ، فجعل يوبخهما قائلا :

ـ لقد قدمت لكما المال والزاد من أجل القيام بتلك الرحلة ولكنكما أهملتما واجبكما ، إنكما تستحقان الموت .

توسل إليه الطائران ، فتغلبت الرحمة على الغضب ، وسامح « الأنانغانا » الرسولين غير السعيدين ، وبعد مضي وقت قصير ، أرسل التوتو صيحته الأولى ، وغنى الديك أغنيته الأولى ، فحدثت المعجزة ، إذ لم يكد الطائران ينتهيان من أغنيتهما حتى كان الفجر الأول يشرق على هذه الأرض ، فظهرت الشمس في الأفق ، وسارت في مدارها السماوي ، ضمن الاتجاه الذي رسمه لها « سا » ، وعندما انتهت رحلة الشمس ذهبت لتنام في الجانب الآخر من الأرض .

وفي نفس اللحظة ظهرت النجوم لتعطي بعض الضوء للجنس البشرى خلال الليل ، ومنذ ذلك اليوم أصبح على الطائرين أن يغنيا أغنيتهما من أجل دعوة النهار ، يبدأ التوتو أولا ، ثم يتلوه الديك .

بعد أن منح الشمس والقمر والنجوم للجنس البشرى ، دعا « سا » « الأنانغانا » وقال له :

ـ لقد أخذت ابنتي الوحيدة ، وحرمتني منها ، ولكنني مع ذلك فعلت لك الكثير من الأعمال الجيدة والخيرة ، وقد جاء دورك الآن لتخدمني ، ولأنك حرمتني من ابنتي الوحيدة ، فإن عليك أن تقدم لي إحدى بناتك في أى وقت أشاء ، هذا هو طلبي وعليك أنت الطاعة دائما .

وخوفا من عواقب المعصية ، لم يكن أمام « الأنانغانا » إلا الموافقة وهكذا فقد دفع « الأنانغانا » ـ نتيجة لمخالفته تقاليد الزواج ـ المهر الذى استمرت الكائنات البشرية على دفعه فيما بعد ، وهذا المهر هو الموت .

إنه لأمر محزن فعلا ، أن تستطيع الطبيعة الغادرة والخبيثة للمبشرين البيض أن تسرب مثل هذه الأفكار للرجل الأسود ، كل ذلك من أجل تلفيق مثل هذه الحكاية التي توضح عقدة الدم بين الجنسين .

إن القدر الذي تنبأ به « نوح » و « سا » هو نفسه قدر زكرية ، وهذا يظهر بوضوح ، عندما يبدأ الاخوان باستعادة أيام طفولتهما فيقول زكرية لأخيه ، إنه لم يكن لديه الكثير من الأشياء التي يلعب بها ويستمر الحديث على النحو التالي :

زكرية : ألا تذكر الألعاب التي كانت لك ؟

موريس : أنا !!

زكرية : نعم أنت ، ألا تذكر تلك القمة ، التي أذكرها جيدا ، قمة الأشجار البنية الكريهة الرائحة ، لقد كانت تعطيني بكرات القطن القديمة لألعب بها ، تلك التلال لم تكن تشبه ألعابك مطلقا ، لكنك كنت تطمح للوصول إلى القمة ، وكنت تنجح في ذلك .

موريس : أنا ، ومن الذي منحني تلك القمة ؟

زكرية : أمنا .

موريس : أمنا ؟

زكرية : أجل ، كانت تقول إنها لا تملك غير قمة واحدة ، نعم هناك قمة واحدة دائما .

موريس : زكرية ، لماذا تذكر لي هذا الشيء الآن ؟

بعد ذلك يتابع زكرية « وصف الأم المزعومة » المشتركة كما يعرفها حتى يصرخ موريس قائلا :

موريس : زكرية ، هل أنت متأكد من أن ما تصفه هو أمنا وليست امرأة أخرى ؟

زكرية : بل أمنا ، أمنا ، أمنا هي التي وضعت الأشواك في طريقي ، لكنني حاولت تقليم تلك الأشواك .

موريس : لا يا زكرية ، أنت تقلقني بهذا الكلام .. والملابس ..... الملابس الرمادية ....

زكرية : ربما .

موريس : « مواصلا » الملابس الرمادية التي لبستها وذهبت بها إلى الكنيسة ، أم تذهب إلى .. ؟

زكرية : لا ، لقد ذهبت إلى المنجم ، أجل ذهبت الى ذلك المكان .

موريس : لماذا ؟

زكرية : من أجل جمع الفضلات .

موريس : فضلات ، كفي يا زكرية ، كفى ، هذا شيء مزعج حقا أخي ، أخي ، ربما كانت هناك امرأة أخرى .

زكرية : وكيف يكون ذلك ؟

موريس : اسمعني جيدا يا زكرية ، ألا تذكر الأغنيات التي كانت تغنيها .

زكرية : أنا « يضحك » « ويشرع في الغناء »

جلدي أسود
الصابون أزرق
لكن ماء الغسيل يسقط أبيض
لقد نمت مع رجل
ليلة الجمعة
وها أنا أضع الآن قطعتين من اللحم
قطعة صغيرة سوداء
وقطعة صغيرة بيضاء
هذا هو ما حدث

موريس : « يحدق فيه برعب » ماذا حدث ، هذه ليست هي الأغنية التي كانت تغنيها لي ؟

زكرية : صحيح ، ماذا كانت تغني لك إذن

موريس : كانت تهز مهدي وتغني
يجب أن تصل إلى القمة

زكرية : لا أتذكر هذا أبدا

موريس : « باكتئاب » لكن ما تقوله يخيفني برعب

يبدو من هذا الحوار أن هناك قصورا في فهم نفس المرأة ، وقد ساعدت أمهما على توسيع تلك الهوة التي تتنامى هذه الايام ، تلك الهوة التي تجعلنا ننسى المفهوم الانساني العام ، إن موريس يصر في بحثه عن شيء ما في الطفولة ، وهذا الشيء هو التميز ، الاثنان متميزان ، ومن خلال إصراره هذا يصل إلى النقطة التي تقوده للأرضية المشتركة ، وذلك من خلال اللعبة التي كانا يلعبانها أيام الطفولة ، ورحلتهما الخيالية على حطام سيارة قديمة ، مثل تلك الرحلة التي تكبداها وهما يطاردان سربا من الفراشات .

موريس : انظر ، هناك فراشة

زكرية : إلى جانبك

موريس : وإلى جانبك أيضا ، انظر

زكرية : الفراش حولنا

موريس : هذا قليل يا زكرية ، لقد ألسقنا وراء سرب الفراشات « زكرية يبتسم ثم يضحك »

موريس : هل تذكر ، لقد وجدنا الشيء المفقود ، لقد وجدناه ، هذا هو شبابك .

لكن ذلك الشباب قد انتهى ، فقد كانت تلك الحادثة في بداية شبابها في زمن مبكر ، لكن الوضع الحاضر يجب أن يكون كما قرر « نوح » يجب على زكرية أن يذل ويحتقر ، ويخدم الرجل الأبيض ، وهذه هي جريمة الهوى واللاإنسانية ، إن الكلمات التي يستخدمها فوغارد ، عبارة عن كلمات فارغة من أي محتوى ، بالنسبة لموريس ، ولكنها تعيش كواقع لدى زكرية .

زكرية : نعم إنهم يدعون الرجل طفلا ، وأنت أيضا تنطق مثل هذه الكلمات يا موريس .

موريس : أية كلمات ، الطويلة أم القصيرة .

زكرية : المسحوقة ، التي لا تلائم فمك .

موريس : أعرف الكلمة التي تعنيها .

زكرية : قلها .

موريس : الأذى .

زكرية : ا . . ل . . . أ . . ذ . . ى

موريس : الظلم

زكرية : هذه الكلمات كانت خارج إطار تفكيري .

موريس : اللاإنسانية

زكرية : لا ، هذه الكلمات تقال لي عند ما يطلبون مني الوقوف عند البوابة .

موريس : أنا مصيب اذن في تفكيري ، لقد كنت هناك هذا اليوم .

زكرية : طوال اليوم

موريس : وحاولت أن تعود إلى الخرائب .

زكرية : حاولت أن أعود إلى الخرائب لكن قدمي لم تستطيعا حملي .

موريس : ثم ماذا بعد ؟

زكرية : قيل لي ، اذهب إلى البوابة ، أو اذهب إلى جهنم أيها الطفل .

موريس : هل قال لك ، أيها الطفل حقا .

زكرية : أجل .

موريس : مرة واحدة .

زكرية : بل لقد اختصر الأذى والظلم واللاإنسانية في كلمة واحدة .

إن أذى وظلم الرجل الأبيض ، والنظرة البدائية الساذجة تجاه الرجل الاسود تجعله يرى زكرية كإنسان أميّ جاهل ، غبيّ ، كريه الرائحة ، واهتماماته الأساسية تنصب على الشرب والجنس ، كما أنه لا يمكن أن يكون أكثر من مستخدم مهمته الوحيدة ، تحقيق المكاسب والأرباح للرجل الأبيض ، وزكريا يحس بذلك الأمر ، فهو يقول :

- أنا أقوم بالعمل ، وهو يضع يديه على كل أرباحي ومكاسبي .

إن زكرية هنا لا يعدو كونه مجرد وحدة إنتاج ، إنه مجموعة من البشر ، الذين قال عنهم وكيل وزارة العدل في جنوب افريقيا عام ١٩٦٩ بأنهم « فضلات زائدة » .

لقد أوجدت الحملات التبشيرية والاعلامية الحاقدة والفعالة من قبل الرجل الأبيض بلبلة في أفكار الرجل الأسود ، حتى إن زكرية قد بدأ يشك في نبله وجماله ، وهذا كله يتضح في المشهد الذي يواجه فيه أمه في الحلم ، وقبل أن يفعل ذلك يرتدي بدلة موريس ظنا منه أنه حين يرتدي هذه البدلة فإنه سيكتسب هوية الرجل الابيض ، وبذلك يأخذ صفات ومميزات ذلك الرجل ، إن عملية ارتدائه لهذه الملابس ما هي الا نتيجة للحالة القلقة التي تلازم تفكيره ، وهي أيضا اعتراف بالشكوك التي تهاجمه بين مرحلة وأخرى .

موريس أيضا يحاول أن يفعل نفس الشيء حتى يستطيع الوصول إلى درجة معينة من التفهم لزكرية ،

ويعرف ماهية شخصيته ، فهو بالرغم من اعتزازه بهويته كرجل أبيض ، لا يتورع عن ارتداء معطف زكرية البالي القديم .

الملابس هنا تلعب دورا مميزا وهاما في تأكيد الهوية ، وتشير إلى مكان ومكانة كل واحد منها داخل المجتمع ، ذلك المجتمع المنقسم والممزق .

إن ما يدور في هذه المسرحية يذكرنا برواية « عام في سان فرناندو » لـ « ميخائيل أنشوني » التي يصف فيها شخصية السيد كاندلر قائلا :

« لم نسمع غير القليل عن السيد كاندلر ، وهذا الشيء القليل الذي سمعناه كان مجرد همسات ، ولم نستطع معرفة الكثير ، لكننا كنا نراه في بعض الأحيان ، وهو يتكيء على عمود الدرابزين في مكتب فورستر . كانوا يقولون عنه إنه أرستقراطي ، لكنه بالاضافة إلى أرستقراطيته كان مرتبا وأنيقا ، يلبس حاكيتا ، وربطة عنق حتى في الأيام الحارة غير العادية ، وقد كانت مشيته ووقفته ونظرته وطريقته في الكلام تثبت أنه على ما يرام وتفصح بكل شيء ، مما جعلنا نحس أنه قد حقق كل ما يريد من هذه الحياة .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن ، هل كان السيد كاندلر أسود أم أبيض ، إن إنسانا يرتدي لباسا مثل لباسه ، ويتصرف كما يتصرف ، لا بد أن يكون أبيض ، هذا الشعور يظل يلازمنا حتى الفصل الرابع من الرواية ، حين يكشف المؤلف أن السيد كاندلر قد وفق في تقليده للرجل الأبيض ، واستطاع أن يرتدي ملابسه ، وأن يسير على خطاه ولكنه فشل في تقليد لغته .

هذه الحقيقة تجعلنا نحس أنه بالرغم من الدور المتميز الذي تلعبه الملابس في تأكيد الهوية ، الا أن فعاليتها وتأثيرها لا يمكن أن يدوما ، وهذه هي نفس الحجة التي اعتمد عليها موريس ، لقد حاول اقناع زكرية أن هناك أشياء أخرى كثيرة غير الملابس هي التي تشكل هوية الرجل الابيض ، ولكن زكرية يظل يجادل ويناقش حتى يقول موريس إنه من الممكن أن نجد رجلا أبيض حافي القدمين ، هنا يصيح زكرية بغضب :

ـ لا ، ليس هناك رجل أبيض واحد حافي القدمين .

ويضيف :

ـ أقدام المستعمرين البيض غير مرئية .

صحيح أن الملابس لا يمكن أن تكون البديل لكل شيء ، ولكنها في مجتمع مثل مجتمع جنوب أفريقيا تلعب دورا رئيسيا ، وزكرية يعرف هذا الأمر جيدا لذلك نراه في لحظات اليأس يستخدم ملابس موريس من أجل الحصول على مكاسبه ، وتحقيق ما يريده .

إن منظر زكرية بملابس الرجل الأبيض مضحك جدا ، تماما كما هو الحال حين يرتدي موريس ملابس زكرية ، وهذا يعيدنا ثانية الى السيد كاندلر الذي يقول :

« الملابس بحد ذاتها غير كافية لاثبات وتأكيد هوية الآخرين ، وأن لا شيء يمكن أن يؤكد هوية الانسان إذا ما أخطأ القدر بحقه » .

هكذا نرى زكرية يتهم أمه قائلا :

ـ أجيبي بصراحة . . . . من أنت ؟ أريدها من أعماق قلبك ، حيث يختلط دمك الأحمر هذا بالحزن والكآبة ، أخبريني ، قولي لي ، من هو الذي تحبينه حقا ، أنا أم هو ؟ عفوا يا أماه هذه ليست مشاعر شريرة ، لكن أقصد ، ان على الانسان أن يعرف ويتأكد ، ان مجرد كونه أخي يثيرني ، لا تكتئبي ، لا تبكي ، إنه مجرد سؤال ، انظري ، لقد أحضرت لك

هدية ، يقدم لها يده وهي مضمومة « إنها فراشة ، فراشة حقيقية جميلة ، لقد انطلقنا بسرعة يا أمي وقتلنا الفراشات التسعين كلها ، ولم يبق منها غير هذه الفراشة ، هذه الفراشة جعلتني أفكر في نفسي ، أمي ، أفكر في نفسي ، لهذا أمسكت بها ، وجئت بها إليك ، جئتك بها لتذكرك بالخدمات التي قدمتها لك ، أمي العجوز ، هذه الفراشة مني ، عرفان بالجميل ، وهي تكفي ، أليس كذلك ؟ الكثير من الاشياء تعرف بجلدها ، ولون بشرتها ، ولأني حصلت عليها وأمسكتها بيدي ، فقد حصلت على الجمال أيضا ، أليس كذلك ؟

يقول روديارد كبلينغ في قصيدة له :

« تقبل أعباء الرجل الأبيض
وابدأ من الآن سلالتك الممتازة
قيد أولادك بالمنفى
من أجل خدمة حاجاتك الأسيرة
ولينتظروا تحت النير الثقيل
لينظروا لسرب الفراشات البرية الرفرف
سيكون نسلك الجديد كئيبا
نصفه الأول شيطان
والنصف الآخر طفل »

إن مجيء موريس للعيش مع زكرية ، هو ـ بحد ذاته ـ بعد رمزي لمجيء الرجل الابيض إلى جنوب أفريقيا ، وحلمه في الدرجة الأولى كأخ لزكرية ، وكرجل أبيض ، يمكن أن يمثل كالتالي :

الدفء ـــ الفراشة
طفل جميل ـــ رجل أبيض
رجل أبيض ـــ سيد الجنس البشري

لكن موريس بالرغم من كونه رمزا للرجل الأبيض ، إلا أنه ليبرالي ، فهو رجل يملك ضميرا ، يعرف خطأه ، ويستطيع أن يدرك العلاقة التي تربطه بأخيه الرجل الأسود ، لهذا نراه يتخلى عن حلمه الحقيقي ، ويستبدله بحلم آخر ، ذلك أن الليبراليين البيض يعتقدون أن كلا الجنسين يستطيعان العيش مع بعضهما البعض ضمن مجتمع هارموني متكامل ، لذلك نراه يقول لزكرية :

ـ هذه هي مبادئي ، أن نعيش أنا وأنت هنا ، في مكان واحد .

وهذا هو ما يفسر وجوده في الغرفة مع زكرية ، ولكن بالرغم من انحيازه إلى جانب الرجل الأسود « أنا وأنت في جانب ، وهم في الجانب الآخر » إلا أنه ما يزال مولعا بتحطيم سعادة زكرية .

زكرية : قبل أن تأتي الى هنا ، قضينا وقتا ممتعا وجميلا ثم أتيت أنت و . .

موريس : قلها .

زكرية : . . ثم أتيت أنت ، هذا كل شيء

إن تسامح موريس في عدم تحقيق حلمه الأول ، ما هو إلا تصميم على الانتصار على ذاته وغريزته ، وهذه ليست مهمة سهلة يمكن تجاوزها ، وهي أيضا نقطة هامة لا يمكن إغفالها داخل اطار المسرحية ، لأن غريزة موريس تسعى هي الاخرى ، وبشكل دائم من أجل تأكيد ذاتها ووجودها ، ومما يؤكد ذلك بوضوح ، أن موريس ما يزال يؤمن ايمانا راسخا بتفوق القيم البيضاء ، وهو يحاول دائما فرض هذه القيم على زكرية ، إنه يبشر بالتقاليد والتعاليم البيضاء ، مثل الاقتصاد في النفقات ، وموقفه من الجنس والشراب ، فعندما يحلم زكرية بفتاة ، حلماتها كالفواكه ، نرى موريس يقدم بديله الآخر قائلا « الصداقة هي البديل للجنس » ، هذا التخطيط وهذا التبشير هو الذي يحاصر اللحظة المستقبلية ويحد من التفاؤ ل والأمل .

إن غياب المرأة من حياة زكرية ، ذلك الغياب الذي ظل حتى لحظة دخول موريس حياته ، يمكن أن يوضح أبعاد القوانين الحقيقية التي سنتها حكومة جنوب أفريقيا ، فعلاقة زكرية بـ « أثيل لانغ » تعتبر خارج اطار القضية ، نتيجة للقوانين الفاسدة التي تمنع أي اتصال جنسي بين البيض والملونين ، وتحت هذه القوانين ، فإن الانسان الملون هو أي شخص آخر يختلف عن الانسان الأبيض ، والانسان الأبيض هو أي رجل يحاول تأكيد ذاته بوضوح ، أو هو بالمفهوم العام الانسان الأبيض النقي .

وهناك سبب آخر ، يمكن أن يضاف إلى أسباب افتقار زكرية للمرأة ، الا وهو نظام المناطق الخاصة بالبانتو ، والقوانين التي تحد من دخول الملونين إلى مناطق البيض ، وهذه القوانين تعني انفصال الزوج عن زوجته ، لأنه اذا تزوج أي رجل من امرأة قادمة من الريف فإنه لا يسمح لها بالقدوم للعيش في المدينة ، حتى ولو كان قادرا على الانفاق عليها ولا يمكنها تخطي تلك القوانين ، الا اذا استطاعت اثبات أنها جاءت الى المنطقة بشكل قانوني ، وأنها تقيم مع زوجها من قبل ، لكن هناك قوانين صارمة تحرم دخول النساء السود إلى مناطق العاصمة ، مما يجعل وجود المرأة مستحيلا .

ولأن موريس إنسان أبيض ، أو هو إنسان أبيض ظاهريا ، فإنه قادر بالطبع على القراءة والكتابة ، وهو يعرف التقاليد الاجتماعية الجيدة ، فهو يعلم زكرية كيف يستعمل ورق التواليت ، وهو أيضا يحاول إثبات مناصرته لقضايا السود ، وقضية الأخوة بين الجنسين بشكل دائم ، لكنه حين ينجح في الانتخابات يعلنها بصراحة « لقد فزت » مؤكدا تفوقه كانسان أبيض .

إن كل الحقائق تؤكد على أن زكرية هو الذي يعمل ، وأن الأموال التي كان يتصرف بها موريس هي أمواله هو ، مما يؤكد لنا بالتالي ان الحالة الاقتصادية لجنوب افريقيا مبنية على جهد وكدح الانسان الأسود .. ذلك أن أموال زكرية هي التي تستخدم في شراء بدلات موريس ، لكي يظهر بالمظهر اللائق كانسان أبيض .

صحيح أن موريس ينظر الى زكرية نظرة الأخ لأخيه ، لكن مواقفه تعكس قوانين « البرت شويتز » « الانسان الاسود هو أخي ، لكنه الأخ الأدنى » ولسوف أعود لمناقشة قضية غموض دور موريس في مكان آخر من هذا البحث .

إن حدث المسرحية كله يقع في مكان واحد ، مكون من غرفة واحدة ، أو على الأصح في كوخ في منطقة من مناطق السود في « كورستن » بالقرب من « بورت اليزابيث » في جنوب افريقيا ، على المستوى الواقعي ، فإن هذا البيت هو بيت زكرية ، البيت الذي تراه يتقاسمه مع موريس ، ولكن على المستوى الرمزي ، فإن هذا البيت عبارة عن نموذج مصغر لمجتمع جنوب افريقيا ، وهناك مستوى آخر أيضا ، إذا ما اعتبرنا أن الغرفة هي عالم داخل عالم بحيث يساعد الزمن كلا من موريس وزكرية على الكشف عن مواقفهما ، و إسقاط كوابيسهما وأحلامهما بشكل جيد .

وهذه الغرفة تشبه إلى حد بعيد « استوديو ستايل » في مسرحية « موت سيزوي بانزي » بحيث يمكن اعتباره « غرفة الأحلام » ، ويمكن أيضا الادعاء أن الحدث كله يقع في ذاكرة إنسان واحد ، كما كان الحال في مسرحية « موت سيزوى بانزي » .

وهذا الوضع يقودنا إلى مناقشة قضية الزمان والمكان التي تلعب دورا رئيسيا وهاما في مسرحيات فوغارد ، ذلك أن هذه القضية تتصل بشكل أساسي بقضية الهوية مما يؤكد الأبعاد المتبادلة لتلكما القضيتين .

والمسرح المكاني المفتوح ، هو الشكل المناسب لتوضيح ذلك ، وقد استعمل فوغارد هذا التكنيك المسرحي للاستفادة منه في مسرحيته « موت سيزوي بانزي » وعندما نعتبر أن للزمان والمكان أبعادا متبادلة مع قضية الهوية ، فإنه يكون من المفيد أيضا التعرف على تلك القضية من خلال الهانتو ، لأن مقولة الزمان والمكان واحدة في تلك اللغة .

الزمان والمكان ، أقنومان لشيء واحد في لغة الهانتو ، فهي رمز للتمركز الزماني والمكاني لكل حدث ، ولكل دافع ، لهذا فإن كل الأشياء تعبر عن قوة ، وكل الأشياء في حركة دائمة .

حين نسأل :

- أين رأيتها أنت ؟

ربما يكون الجواب :

- أين رأيتها أنا ؟

لماذا ، لأن الناس أثناء حكم الملك الماشر ، تعودوا أن يجيبوا عن السؤال المتعلق بالمكان ، بإجابة تتعلق بالزمان ، وللإجابة عن السؤال السابق :

- أين رأيتها أنت ؟

يمكن أن يكون الجواب :

- في القارب تحت جسر ليانا

هنا يكون قد أجيب عن السؤال بمفهوم مكاني ، وهذا شيء عادي ، لكن كل إنسان حين ينظر للساعة ، فإنه يقرأ الزمن من وجهة نظر العقارب ، والعقارب بعد للمكان ، كذلك فإن الذين يحاولون رسم الدوافع يضعون الزمان على محور مماثل آخر .

ولتمثيل حالة التبادل بين الزمان والمكان ، ومعرفة العلاقة بين الاثنين لتحديد الهوية ، يمكن أن نقرأ أحد المشاهد من مسرحية « بويزمان وليبا » حيث نرى فوغارد يوظف المكان من أجل إثبات الهوية ، وهذا يعني أن أي

انسان يفقد الحس المكاني ، فإنه يمكن أن يدعي أية هوية أخرى لنفسه ، ولقد عرف « بويزمان » ذلك ، ولذلك نراه يصرخ فوق أنقاض بيته المدمر بانتصار :

بويزمان : « بانفعال » نعم « يغلو »

كان عليك أن تقولها أيضا ، تجلس هناك بقصتك الكئيبة وتقول ، إن الرجل الأبيض يمنحنا العطف والتأييد ، وكان عليك أن تساعده ، لأنه لا يحرق بيتك فقط ، فبيتك كان يمكن أن يدمر لوحده ، لو أن يحرق لوحده ، هناك شيء آخر في تلك النار ، شيء نتن ، هو نحن ، قصصنا المأساوية الكئيبة ، رائحتنا ، عالمنا ، نعم ، هو كل هذا ، وقد حرق الآن ، نعم حرق ، لقد رأيت ذلك بأم عيني ، رأيته وهو يتحول إلى كومة من الرماد الخامد .

بعد ذلك ... هنا ، ذهبت إلى المكان الذي كان فيه بيتك فوجدته قد اختفى هو الآخر ، هل تفهم هذا ، لقد اختفى ، حاولت أن أناديك لتشاهد كل شيء هناك ، هناك حيث كنا نزحف كالسعادين أثناء الدخول والخروج ، هناك حيث اعتدنا الجلوس كالسعادين للأكل ، رؤوسنا بين أرجلنا ، وأصابعنا في أوعية الطعام تختفي حتى لا يرى أحد طعامنا ، كان بإمكاني أن أقف هناك ، كان هناك مكان واحد أستطيع أن أقف فيه منتصبا ، أنت تعرف بالطبع ماذا يعني هذا ، أنصت الي ، انني أريد أن أستعمل كلمة واحدة ، سمعتهم يتلفظون بها اسمها الحرية نعم ، هذا هو ما أعطانا إياه الرجل الأبيض ، لقد حررنا من عقدة المكان ، لقد ضحكت ، نعم ضحكت عندما التقطنا

أشياءنا وبدأنا المسير ، لأنني شعرت بالسعادة في ذلك الوقت ، وكنت أريد أن أغني ، أغني لنفس الكلمة « الحرية » .

وطوال تجوال « بويزمان » بلا هدف ، وبلا مكان يربطه ويقيده ، كان قادرا على الدفاع والمحافظة على أية هوية يرغب فيها ، لكنه في اللحظة التي ارتبط فيها بمكان واحد ، شعر بأن حريته قد قيدت وأن هويته القديمة التي فرضها عليه الرجل الأبيض فرضا ، أصبحت هوية مخيفة ومرعبة .

بويزمان : ثم ، ثم ، جاء هذا الشيء المتأخر ، المتأخر جدا يا بويزمان فالتقطته بسرعة ، وأنهيت طوافك ، لكن إلى أين ، إلى قبر آخر .

وحين نعود لمسألة الزمن والهوية ، نجد أن هوية الانسان تترسخ جزئيا عن طريق الذاكرة ، وهذا بدوره يعني أنها تترسخ داخل فكر الإنسان وتتوالد عن طريق الزمن ، وهذا ما نجده أيضا في أعماق بيكيت يقول كريستين بترسين :

« الذاكرة المتماسكة هي مفتاح الهوية ، ذلك لأن الزمن هو الذي يسمح بالتغيير ، وبمعنى آخر فانه من الصعب على أية لحظة مفردة أن تعطي الانسان هويته الخاصة إذا لم تسمح بالتغيير في اللحظة التالية ، فقلاديمير واستراجون في مسرحية « بانتظار جودو » لم يكن لهما ذاكرة متماسكة ، لأنهما لم يكونا يعرفان شيئا عن الزمن .

لهذا نجد الكثير من شخصيات فوغارد تسعى جادة من أجل ترسيخ هويتها عن طريق الذاكرة المتماسكة والقوية « ميللي » في مسرحية « الناس يعيشون هناك » و « جوني » في مسرحية « مرحبا ووداعا » أمثلة واضحة على ذلك .

تبدأ مسرحية « مرحبا ووداعا » بجوني وهو ينقر بخفة بالملعقة على جانب الكأس ويعد :

جوني : « يعد وهو ما يزال ينقر » خمس وخمسون ، ست وخمسون ، سبع وخمسون ، ثمان وخمسون ، تسع وخمسون ، ستون ، ثلاثمائة و . .

« صمت »

خمس دقائق ، تصبح ساعات ، تصبح أياما ، اليوم يوم الجمعة ، شيء ما ، تسعة عشر ، ماذا ثلاث وستون ، ألف وتسعمائة وثلاث وستون ، مضروب بإثني عشر ، مضروبة بثلاثين مضروبة بأربع وعشرين ، مضروبة بستين .

« صمت »

مضروبة بستين ، مرة أخرى ، نعطيك كم ثانية مرت على ميلاد المسيح ، ملايين .

« صمت »

نعم ملايين ، ملايين ، مرت على ميلاد المسيح .

« يبدأ بالنقر ثانية ، لكنه يتوقف بعد فترة قصيرة » لا ، انها ستة ، والستون إذا كررت ست مرات تصبح ثلاثمائة وستين ، نعم ست دقائق فقط .

« يتلفت حوله » .

الجدران ، الطاولة ، المقاعد ، هذه الأشياء الثلاثة فارغة . . واحد فقط هو الذي يحتلها الآن ، أنا ، لا تغيير ، نعم ، لا يوجد هنا أحد غيري ، نعم أنا أقدم جزءا فيها ، وهذا أفضل بكثير من أية ذاكرة ، كل الناس يتشابهون هنا في الماضي في اللحظة الحاضرة وفي المستقبل ، لكن ما تزال معالمي ، هذه المعالم ستصبح بعد مضي زمن طويل ملامحه هو .

إن الحل الوحيد لمشكلة جوني هنا ، هو أن يأخذ هوية والده ، والده المقعد المشلول ، هو الذي يزوده بخلفية زمنية ماضية يقول :

ـ « رجل له قصة » .

المعنى الثالث لترسيخ الهوية ، هو عن طريق الخيال ، أن ترى نفسك في ذاكرة الناس الآخرين ، وأن تدرك من أنت ، ومن تكون من خلالهم ، في مسرحية « الناس يعيشون هناك » نرى دون يقول لميللي :

ـ « لقد خسرت مكانتك في ذاكرة الإنسان ، وبضربة حظ ، يمكن أن تحصل عليها مرة ثانية وثالثة ، خلال هذه الحياة ، نعم ، أن تعيش في ذلك العش الدافيء في ذاكرة الآخرين ، أنت مرتبط بتفكيرهم ، ومشاعرهم وهم قلقون عليك ، لكن مهما كنت محظوظا ، فلن تبقى في الذاكرة إلى الأبد ، حينها ستعود للبرد من جديد ، وستفقد دفء الذاكرة » .

دعونا نتأمل « هوستر » في مسرحية « مرحبا ووداعا » حين يقول : « بعد ذلك بحثت في منتصف الليل ، وبدأت أفكر وأتعجب ، ماذا يمكن ان يكون أي انسان ، وماذا تعني أية غرفة ، ومازال أفكر حتى الآن ، لمن هذه الغرفة ، لي . . . لكن ماذا يعني هذا ؟ » .

إن مأساة « هوستر » تكمن في حقيقة أن العهر والفساد ، يتحرك من مكان الى مكان ، ومن انسان الى انسان ، وهو غير قادر على ترسيخ نفسه في اي مكان ، او في ذاكرة اي انسان آخر « أنا لست في خياله » لذلك يجد نفسه مجبرا على الانتظار ، الانتظار فقط « دعي كل شيء يحدث وانتظري ، انتظري الذاكرة » .

ويقول بويزمان :

« ان ما نريده كلنا ، هو زوج آخر من الأعين ، لكي نرى أنفسنا » .

إن الحديث عن قضية الزمان والمكان وعلاقتهما بتغيير وتأكيد هوية الانسان يقودنا للحظة التي يثبت فيها الزمان والمكان ، وهذه اللحظة تعبر عن الحالة التي نراها في مسرحية « عقدة الدم » ، ففي هذه المسرحية عالم داخل عالم ، لكن العالم الذي يمارس فيه موريس وزكرية احلامهما ولعبتهما ، هو العالم الوحيد المسيطر عليه بواسطة دقات ساعة موريس المنذرة المحذرة ، ففي كل وقت تدق فيه هذه الساعة تعيدهما الى الزمن التاريخي للحقيقة الحاضرة ، وطوال تلك الفترة يحاول كل واحد منهما لترسيخ وتأكيد هويته داخل مجتمع جنوب افريقيا ، ذلك المجتمع المسيطر عليه من قبل الرجل الأبيض ، وهذا هو ما يوضح تحكم موريس بساعة الانذار ودقاتها ، إن هذا الخيار المطروح من خلال دقات الساعة ، هو الخيار الوحيد المناسب لفوغارد ، لأن تلك الآلة هي التي توقظنا دائما من احلامنا وكوابيسنا ، وتنتشلنا من ذلك العالم ، لتدفع بنا ثانية الى عالم الحقيقة ، هذه التجربة ، موجودة ايضا في مسرحية « الناس يعيشون هناك » يقول « دون » :

دون : أنا أحلم ، الموسيقا تعزف ، وانا في ركن بعيد جدا ، بحيث لا يراني احد ، أظن انها حفلة ، لأن هناك العديد من الناس و . . . حسنا . . لا اعرف شيئا عنهم ، كل ما اعرفه عن اولئك الناس هو ضجتهم ، لأنني لا اشاهد شيئا ، انني ألتقط نفسي ، لكن الضجة مستمرة في الارتفاع ، أحاديث ونكات،احدهم يضحك عاليا من القلب ، ثم ، ثم ، تتوقف الموسيقا لا استطيع التعبير عن انزعاجي لتوقفها ، عليّ الآن ان اقف . . اقف هادئا ، استعدادا للعمل ، اعرف ان توقف الموسيقا يعني ان دوري قد جاء ، لا تسألني عن شيء ، هذا هو التفكير الذي يسيطر علي « الآن دورك » انني

احس بعيونهم دون ان انظر اليهم ، اعرف انهم يحدقون وينتظرون ، لأن دوري قد جاء ، ويجب ان اعمل شيئا ، لذلك سأتحرك ، أخطو خطوة واحدة الى اعلى ، تتبعها خطوة اخرى ، ثم انحدر ثانية بخطوتين او ثلاث خطوات ، خلال هذا الصمت بأمان ، بعد ذلك ستسير الأشياء بشكل خاطيء ، ها انا ابدأ الآن بالارتعاش وانا اضع خطوتي الثانية ، ذراعاي تبدآن بالاهتزاز بقوة ، أشعر أن لي اكثر من خمسة مرافق ، كلها تهتز وتنفصل عني ، الكاسات تسقط من يدي على اطراف الناس ، وأسقط انا على اقدامهم .

ميلي : انهض .

دون : انا افعل هذا دائما ، والمشكلة اني انهض حالا ، دون ان اصل الى نهاية محددة ، والمشكلة ان ذاكرتي محاصرة بنفسها .

هذا الحصار المفروض على ذاكرة « دون » ، هو نفسه الاطار الذي يحاصر مسرحية « عقدة الدم » ، فالمسرحية محاصرة بدقات الساعة المنذرة ، فخلال الدقات يقوم الرجلان بتمثيل دورهما في اللعبة التي يكشفان فيها عن مفاتيح شخصيتيهما ، ويغيران هويتيهما ، ويعلمان احلامهما ، لكن الحركة خلال زمن الحلم هذا ، ليست ذات حدث ودلالات واضحة ، ان الدلالة الوحيدة التي يمكن التقاطها والتركيز عليها هي اللحظة التي يقوم فيها احدهما او كلاهما بانتحال هوية الآخر ، حيث يتضح لنا انهما يؤديان دورا رئيسيا وحقيقيا في اللعبة ، فالأدوار هنا متوازية مع الأحلام ، وربما تكون متوازية ايضا مع الواقع .

ويعبر زكرية عن هذا الأمر ، عندما يتحدث عن صديقه ميبي الذي لم يعد ، وهو يعود لأيامه الماضية متذكرا تلك الأزمنة الجميلة ، ومواسم الضحك والسعادة التي قضاها مع ميبي .

زكرية : كان يقف معي في تلك البقعة ، في الشارع ، زجاجته في يده ، يتحدث بنبرة جميلة ، يضحك معي ، ويقول : زكرية ـ الليلة ليل « ساعة الانذار تدق »

هل الليل كله هذه الليلة « زكرية يفقد خيط القصة ، وعندما يتوقف رنين الساعة يكون قد نسي ما قاله » .

لقد بعثرت الساعة بدقاتها حلم زكرية ، واعادته ثانية الى الواقع الحاضر حيث يصبح الماضي مجرد ذاكرة ضعيفة ، موريس ايضا يعود الى الماضي ، الى حلمه السابق حلم تفوق الرجل الأبيض على الرجل الاسود ، لم تتحول احلامه بعد ذلك ، ليحلم بأن الناس كل الناس اخوة ، ويجب ان يعيشوا مع بعض بانسجام وتكامل تامّين .

موريس : لماذا فعلت هذا ، لماذا احاول دائما انكار ذلك ، الآن سأخبرك بالحقيقة كاملة ، لأنني حاولت ذلك ، واعتقد ان ذلك لم يكن جريمة أو اثما ، نعم ، اذا ما ولد الانسان ابيض عن طريق الصدفة . . . لماذا لا يلجأ للتغيير ، لقد فكّرت ، وما أزال افكر في الديدان التي تتمتع بالدفء داخل شرنقتها لتخرج في يوم من الايام بأجنحتها الجميلة باحثة عن الاشياء ، لماذا لا يفعل الانسان مثل هذا الأمر ، اذا كانت احلامه الناعمة تشعره بالدفء في الليل ، لماذا لا يقف في صباح اليوم التالي موقفا مختلفا ، لكن لا ، هذه هي طبيعة القانون ، وذراع القانون الطويلة تخيفني ، ومع ذلك يبدو انني محظوظ ، محظوط لأنني لا اتمسك بها ، هذا ، هذا ، هذا ، ما

الذي يحيطني ، انت ، نعم انت في احلامي ، لا يوجد غيرك في احلامي ، ماذا عنك انت انت ايها الأخ الحميم ، قل لي ، مـا طبيعة ذلك الشيء الذي نفعله لمن يشاركوننا دمنا ، ولون بشرتنا ، لم تكن هناك سوى ام واحدة ، وانت تعرف هذا ، ام واحدة ، وفرخان فقسا تحتها واحد منهما هو الذي يعرف ماذا يفعل ، اذا كنت لا تهتم بالتل حسنا ،بيرٌ قدما ، والا ستبقى كما انت ، ليست هناك حياة اخرى ، هناك كبر وهرم فقط ، حياة بالية وقاسية ، لقد تعبت لأنك تريد ان تظل كما انت ، في كل بقعة ، وفي كل مكان ، تظل انت انت ، لهذا عدت ثانية ، « صمت » المسألة ليست صعبة للغاية وهي ايضا ليست سهلة ، في هذا الـوقت ، لقد عـرفت انني لست يهودا الاسخريوطي ، يا يسوع اللطف الجميل الحليم ، انا لست يهوذا الاسخريوطي .

في هذه الأثناء تعـود دقات الساعة لتبعثر حلمي الاثنين ، ولأن موريس ليبرالي ابيض فان لديه ادراكا تاما ، بأن حلم الحق الالهي في تفوق الرجل الأبيض ، ما هو الا حلم مزيف ومن الواجب ، تجنب تلك الاحلام القديمة ، يقـول : « وربما ينضم الى الناس جدد ، آخرين ، مع الزمن ، وفي الوقت المحدد » ومما يؤكد ذلك ان المسرحية توضح لنا الإلحاح في كلمات موريس « في الوقت المحدد » يعتبر دليلا وبرهانا جيدا .

لكن الانذار الصادر من دقات الساعة يعيدهما ثانية الى الواقع ، ويؤكد لهما ان الحالة التي ترتكز عليها فكرة موريس حول الاخوة العالمية ، حيث يستطيع السود والبيض العيش معا بانسجام كامل ، ما هي الا حلم ايضا ، وهذا الحلم مستحيل التحقيق في مجتمع جنوب افريقيا في الوقت الحاضر ، عند هذه النقطة لابد من اثارة بعض التساؤلات حول فترة الطفولة التي قضاها الاثنان معا ، وفيما اذا كانت هذه الفترة ، والسعادة التي يحلمان بها ما هي الا خداع ، وليست اكثر من حلم ، وجملة موريس المشؤومة « لقد لعبنا لعبتنا يا زكرية » توضح ذلك .

هنا يمكن العودة ثانية الى النقطة التي اثرناها في السابق ، الا وهي غموض دور موريس ، وموقف فوغارد تجاهه ، فنحن نرى موريس يصرخ « انا لست يهوذا الاسخريوطي » لكن هل يمكن ان يقال عن الرجل الأبيض في جنوب افريقيا بانه « يهوذا الاسخريوطي » ام انه كان يحاول تضليل وخداع زكرية ، نعم لماذا لا يفعل هذا مع اخيه ، ان موريس لم يفعل شيئا من اجل السود في جنوب افريقيا ، انه ما يزال يفرض قيم الرجل الابيض على زكرية ، ولهذا يجب مناقشة مصطلحات موريس من عدة نواح مع الأخذ بالاعتبار النظائر والبدائل بين العتمة والنور ، والدفء والفراشة ، « ما هو نظير الشيء الاسود » يجيب موريس « نظير الشيء الاسود هو انت ، النظائر تجرب شكلها وحجمها في الليل الخطر ، وانت تذهب معها يا زكرية تذهب مثلما تذهب الروائح الحقيقية والأحزان البسيطة » .

عندما يرتدي موريس معطف زكرية في محاولة منه ، للتعرف عليه ، فان اول شيء يخدعه هو عطليه كرجل ابيض ، « انت تقدم تضحية كبيرة ، حين تدخل الى عالم ذلك الانسان تشم رائحته ، وتتخيل تلك الايدي القذرة في الجيوب الفارغة ، وترى تلك البقع المقرفة على جلده » وهذا يثبت في كلا الحالين ان موريس يعبر عن الجانب السلبي ، وان هذه السلبية تحلت بشكل واضح في ذاكرته ، فهو يقول لزكرية : تمنيت لو ان تلك الغسالة العجوز خدشتني لحظة الولادة « ان استعمال كلمة

« الخدش » تعتبر نوعا من الخداع والتضليل لأن الخدش من نصيب الانسان الأسود ، والخدش عيب من وجهة نظر موريس ، وان كان يحاول ان يثني عليه ، وهذا برهان آخر يؤكد نظرة الانسان الأبيض على ان الانسان الاسود قد ولد بدرجة ادنى والمطلوب منا ان تصدق ان موريس معنيّ بزكرية ورغبته في مشاركته تلك الحالة ، ذلك انه باستعماله كلمة « خدش » يظهر درجة وعيه وايمانه بفكرة تفوق الانسان الأبيض ، تلك الفكرة التي تتعارض مع الأفكار والعواطف التي يجاهر بها الليبراليون ، لذلك نرى زكرية يحدق فيه بشكل غريب .

ان ما يريد ان يقوله فوغارد هنا ، ان الافكار التبشيرية التي تقوم بها حكومة جنوب افريقيا قد تسربت الى وعي زكرية فهو يحاول ان يناقش فكرة جماله وشامه ، وهو ايضا يقترب من الرجل الأبيض بالرغم من رفضه لتلك الفكرة عقليا وشعوريا .

ان تفسير موريس لقضية عقدة الدم ، تفسير عاطفي وساذج ، يحاول زكرية ان يجد تبريرا له ، بالرغم من شكه فيه بشكل واضح ، بينما يظل موريس يهذي « الاخوة ، العيش معا يدا بيد ، بحب اخوي ، الناس يتناسلون ، ونحن يجب ان نعيش ذلك الدفء ، كما تعيش الطيور الصغيرة في العش » .

هذا الشيء يدعونا الى اخذ الحالة الواقعية بالاعتبار ، فمرة اخرى ، واخرى ، نرى زكرية يحث موريس على خداع نفسه ، بالرغم من ان موريس يشم رائحة معطف زكريا ، بشكل مكتوم.وهذا الحوار بين زكرية وموريس يوضح المقصود برائحة الرجل الأسود :

موريس : زكرية ، اظن انه يجب علينا ان نفترض حلم ميتي ثانية .

زكرية : حسنا .

موريس : ماذا تظن ، هل لي رائحة ؟

زكرية : لا ، « صمت » هل بدأت ثانية ؟

« موريس لا يجيب ، زكرية يضحك » .

موريس : لذيذ ، رائع .

زكرية : تابع .

موريس : ما تزال تستعمل الورقة بنفس الطريقة التي علمتك اياها .

زكرية : ما هذا الذي تقوله يا موريس ، لماذا تتحدث عن الرائحة ماذا تقصد ؟

موريس : الرائحة الرجولية النتنة .

زكرية : الرائحة الرجولية النتنة ، وذلك الرجل الآخر الطويل .

موريس : لا رائحة له .

زكرية : « يقرأ » :

رائحة نتنة

ليست هناك رائحة احلى من رائحة الحرية

كم ستكون متعة تلك الازمنة التي يقف فيها الانسان

الى جانب اخيه الانسان

يعملان معا ، ويكدحان معا

تلك الازمنة التي يصبح فيها كل الناس

اهلي وعشيرتي

« يتابع زكرية تجفيف قدميه بمنشفة ، في حين يفرغ موريس الحوض ويضعه جانبا » .

ميتي

موريس : ماذا عن ميتي .

زكرية : قريبنا ، غريب ميتي هذا ، لم يعد ابدا

موريس : انا لم افتقده .

زكرية : انت لا تذكر هذا ، اني اتحدث عن شيء قبلك ونستطيع ايضا ان نلاحظ نمو الوعي من جانب زكرية ، بحيث يريد ان يكون متكافئا مع موريس ، فاذا ما اخذنا بالاعتبار موقف موريس من زكرية بعد اكتشافه للعلاقة التي تربط بين زكرية وامرأة بيضاء ، علينا ان نربط بين الواقعية التاريخية التي تعني بالطبع ان مثل تلك العلاقة خارج المسألة ، وبين دور موريس كانسان ليبرالي في جنوب افريقيا ، لذلك لابد من توضيح الموقف الرسمي لهذه الحالة ، ذلك الموقف الذي يناقض دور موريس ، فنراه يقول لزكرية :

ـ « لقد قلت لك انه حلم ، نعم حلم خطير ورهيب » .

وهذا ايضا يجعلنا نشعر انه يوضح اثر الموقف الرسمي ، ويوضح رد فعل زكرية ، حين يوبخ موريس ، لانه غير قابل لان يقاسم « تلك الرائحة البيضاء العطرة لامع اخيه .

ـ « انت لا تفكر في مشاركة اخيك لك ، في هذه الاشياء الجميلة ، اكشف لي عن كل مخططاتك ، وآرائك حول المستقبل ، ودع السذاجة لنفسك » .

بعد ذلك يبدأ موريس بالتخلي عن زكرية ، زكرية الذي يمثل الجنس الأسود ، كل هذا يحدث ليكتشف زكرية تلك الحالة المخيفة والمرعبة ، ويعرف استحالة استمرار تلك الحالة .

ـ « انت ولد اسود يلعب لعبة الأفكار البيضاء » .

انه بهذا يدفع زكرية لكي يرى نفسه من خلال عيني الرجل الابيض ، ومن خلال تصورات الرجل الأبيض ، حول الرجل الاسود ، مما يجعل زكرية يشكر موريس لهذا الفضح .

ـ « بعد كل هذه الحياة ، ها انا ارى نفسي ، اراها على حقيقتها هذه الليلة » ويضيف :

ـ « لقد ساعدتني كثيرا ، انا شاكر لك ، بل ممتن لهذا الكشف» .

هذا الكشف ، وهذا الفضح يدفع زكرية للموقف المتطرف ، ويجعله يتوقع نتائج كونه اسود ، ويتصرف بناء على ذلك .

زكرية : لقد عرفت ، عرفت كل شيء ، الأيام السوداء ، الطرق السوداء الأشياء السوداء ، انا كل هذه الأشياء ، وانا سعيد جدا لسعيد ، ها ، ها ، ها ، هل تسمع صوت سحائبي السوداء .

موريس : اوه نعم ، اجل يا زكرية ، انني اسمعها ، انا اعذك . . .

زكرية : هل تشعر بها .

موريس : نعم ، نعم .

زكرية : وتراها .

موريس : اجل ، في منتصف الليل ، عندما تدق الساعة اثني عشرة دقة ، معلنة انتصاف الليل ، اراك تقف امام عيني الطائفتين .

زكرية : وافكاري ، ماذا عن افكاري .

موريس : دعني اسمعها .

زكرية : انا في جانب ، وانت في الجانب الآخر .

موريس : هذا ما يريدونه .

زكرية : وسيفعلون ذلك .

موريس : هل سمعته .

زكرية : هذا الوقت في غاية الجد .

موريس : انني احذرك .

. اليوم فصاعدا ، سأكون كما انا ، وهم
ضا ، سيكونون كما يحبون ، لن اهتم ، لا
يد الاندماج معهم ، هذا سيسيء لنقاء
لدم ، وللأطفال البؤساء ، اريد ان ابقى
نظيفا سوف اغتسل منهم ، سأغسل يدي ،
نعم ، سأغسل يدي الملطختين برجسهم ،
دون ان اشعر بالاسف على شيء ، هذه
الارتعاشات التي تراها ، وتشعر بها ، شيء
آخر مختلف ، انت ترى انك ابيض ، أبيض
جدا ، رجل ابيض اعمى ، لا يمكن ان يرى
ماذا افعل

يأخذ زكرية على عاتقه بعد ذلك ان يجد لنفسه تميزها
س ، بحيث يكون ندا لموريس ، فنراه يسخر من
يس واعدا اياه ان يعطيه زوجا آخر من العيون ،
ن يرفض موريس هذا العرض يصر زكرية على ذلك
ك :

رية : لتعلم انني لست الرجل الذي فقد عيونه
لذلك فانني اعرض عليك مساعدتي .

وريس : تساعدني ، لا ، انا لا أريد مساعدة من
احد ، شكرا لك .

زكرية : بل انت بحاجة الى ذلك ، الانسان لا يستطيع
ان يرى نفسه من خلال عينيه ، انظر اليّ ، انني
انظر لنفسي في المرآة نظرة فخورة ، لكن هذه
النظرة ، هل يمكن ان تكشف الاشياء على
حقيقتها ، لا ، لماذا ، لأن عيون الآخرين هي
التي تكشف ذلك ، عيون الآخرين اكثر حدة ،
لهذا فانا اعرض عليك عيني ، اجلس .
« يجلس موريس »
انت في الجانب المضيء من الحياة ، صحيح ،
انت تحب هذا وتحب نفسك لأنك لا ترى غير
نفسك .

موريس : هذا شيء آخر .

زكرية : انت لا تستطيع ان تكتشف ماذا يدور في
الجانب المظلم ، احب ان اقول لك ، انك
تحب ان تكون فتى لامعا ، لكن بلاشيء .

منذ هذه اللحظة ، يتولد لدينا شعور ان زكرية يلعب مع موريس لعبة القط والفأر ، انه الآن على دراية وعلم برغبات موريس السرية ، ويعرف كفاح موريس من اجل السيطرة ، ومقدار خضوعه لغروره وانانيته ، وهو بدوره يدفع موريس لأن يلعب دوره الحقيقي كرجل ابيض .

ويمكن القول ان اللعبة التي يقوم بها الاثنان ، عبارة عن لعبة نفسية يدفع فيها الواحد منها الآخر الى دوره الطبيعي والمتكرر ، ويجعل الآخر يرى نفسه كما يمكن ان يراه كلا المجتمعين : الاسود والأبيض ، انها تحت تأثير هذه الظروف يلعبان لعبة التحليل النفسي مع بعضهما البعض ، انها يكتشفان عن اضطراباتهما النفسية ، ويأملان من خلال هذا الكشف ايجاد العلاج المناسب لتلك الاضطرابات ، ويأمل فوغارد بالتالي ان يكون للمسرحية نفس التأثير على المشاهدين .

في مقابلة اجريت مع فوغارد ، سئل : اذا كان ينظر نظرة متفائلة لما يمكن ان يكون عليه الوضع في بلاده « جنوب افريقيا » كان جزء من جوابه كالتالي :

ـ « هناك هوة كبيرة من سوء الفهم بين الناس ، وهذا واضح من خلال تفكير البيض وتصوراتهم حول النموذج غير المتغير والمتطور للسود ، ونظرتهم للمساواة ، ويظهر ايضا من خلال تفكير السود الآن ، حول النموذج غير المتغير للانسان الأبيض ، لقد فقد الناس وجوههم ، واصبح الحكم على الانسان مرتبطا بلون الجلد .

ان الوضع صعب جدا ، ويمكن ان يكون اكثر خطورة في المستقبل ، فالأمور تسوء باستمرار ، من خلال الثقة المفقودة بين الطرفين ، نعم انا غير متفائل » .

والمشهد الأخير من مسرحية « عقدة الدم » يعكس تشاؤم فوغارد ، "ويكشف لنا ما يمكن ان يكون عليه الوضع اذا استمرت الأمور على ما هي ، هذه اللعبة ترينا ان الاحلام البسيطة التي هي شكل من اشكال تحقيق الذات ، يمكن ان تتحول الى كوابيس ، وهي التي تكشف لنا عن السبب الكامن وراء كلمات موريس لزكرية ، في مشهد سابق حين يقول له :

- « الاحلام هي الدليل ، انهم يحاسبون الانسان على احلامه ، ليس المهم مقدار كرهه ، فالأحلام ايضا يمكن ان تحاكم ، يقولون انهم يمكن ان يعيشوا مع بعض ، لكنهم يصرخون به مرة اخرى ، لقد قبض عليه نعم لقد قبض عليه ، وهو يحلم ، قبض عليه بالجرم المشهود وهو يدافع عن نفسه ، حقير ، خذوا هذا التافه بعيدا » .

لقد حاول زكرية اكثر من مرة ان يدافع عن نفسه خلال لحظات توقف الزمن ، انه يصرخ بوجه هذه الجهة التي تفرض عليه هذه الهوية بالقوة :

زكرية : عليك ان تلتزم الهدوء ياموريس ، دعني انهي حديثي ، الآن ، لا تعتقد انني سأضيع ثانية واحدة من وقتي ، هذه الساعة المتحازة لكم ، لن تتوقف حتى يحين وقت النوم ، لذلك فان لدي الكثير من الوقت للحديث ، اسكت ، ارجوك ، اسكت واسمعني .

هناك حالة مشابهة اخرى في المشهد الثالث ، فالمشهد الأخير يرينا ان زكرية قد تعلم الدرس جيدا ، وان العلاج النفسي في مثل تلك الحالة يبدو ناجحا للغاية ، انه يقر اكثر من مرة من موروثاته ، ويحاول ان يقيم علاقات مع البيض ، ويلعب هذا الدور ويبدأ بتحقيق الوعود في المشهد الرابع ، لكن موريس لا يستطيع تفهم او ادراك تلك الحالة .

موريس : لكن ، لكن ، لقد ظننت انك مثال للفتى الطيب .

زكرية : انا ؟

موريس : اجل ، البساطة ، الانسان الطيب الجدير بالثقة ، ألست انت هكذا ؟

زكرية : كنت وتغيرت .

موريس : ومن الذي اعطاك هذا الحق ؟

زكرية : لقد انتزعته .

موريس : هذا مخالف للقانون ، هذا ليس من حقك ، انه سرقة ، وعليك الا تسرق ، اني القي القبض عليك باسم الرب ، نعم باسم الرب « ينظر حواليه » يجب ان تردد أدعيتي ، ولحقق رغبتي . . . نعم عليك ان تردد ادعيتي وعليك ان تسمعها جيدا

« موريس يركع على ركبتيه ، زكرية يتحرك نحوه »

أبانا ، يا ابانا الذي في السموات ، ابانا الذي لم نعرف ابا غيره ، سامحنا اليوم على اخطائنا ، انا لا استطيع الاستمرار في ذلك ، لقد كان الباب مفتوحا ايها الرب ، وكانت شمسك متوهجة جدا ، فأعمت عيني ، لهذا لم ار لافتات التحريم و « كن حذرا من الكلاب والباتو » ، لهذا كيف يكون بامكاني ان اعرف ان آثامي ليست

سوداء ايها الرب ، بل هي اكبر من ذلك ، خبز اكثر للفقراء ايها الرب ، ولتأت مملكتك بأقصى سرعة ممكنة ، لأنك انت القوة والمجد ، اما نحن فعدالتنا مبنية على الخوف ، واحكامنا لعيوننا ، عيوننا التي تقبع في اقفيتنا منذ فترة ، وخطايانا معنا ، والانسان خلف الشجرة في العتمة ينتظر .

« زكرية يقف الى جانب موريس الراكع ، دقات الساعة تدق ، موريس يزحف باهتياج شديد خارجا » .

موريس الأبيض ، وفوغارد المؤلف يعودان معا للحظة الرعب ، ينتظران نتائج معركة « هرمجدون » « هرمجدون : هو الموضع الذي ستجري فيه المعركة الفاصلة بين الخير والشر » .

ان ساعة الانذار ، وذاكرة الرجل الأبيض ، ما هما الا حيلة واقية ، حيث نرى الساعة تدق عند حافة الخطر ، حيث تعيدنا الى الزمن التاريخي ، وموريس هنا يمثل الحقيقة التاريخية في جنوب افريقيا ، لكن تصر زكرية كاف ليثبت لموريس والمشاهدين ، ان الرجل الأبيض لا يمكن ان يوقف حركة الزمن للأبد .

موريس : لقد جرفتنا الحماسة بعيدا كما يقولون ، وهذه اللعبة يجب الا تقلقنا ، او ترهبنا ، هذا انا لا افكر في هذا الأمر انها مجرد لعبة ، وما دمنا نلعب بروح رياضية ، علينا ان نكون على ما يرام ، ستظل هذه الساعة معبأة دائما ، لا تقلق ، الشيء الوحيد الذي انا متأكد منه ، اننا نلعب لعبة وسيمر الزمن ، لقد تجاوزنا الكثير ، وانت تعرف هذا بالطبع « صمت » ، كما قلت انا لست خائفا ، لست خائفا على الاطلاق اقصد ان بعض الرجال يتجنبون ذلك في المستقبل ، واعتقد ان الكثير من الناس يرهبون ذلك المستقبل .

« صمت ، موريس يعد سريره للنوم » .

زكرية : موريس .

موريس : نعم .

زكرية : ما هذا يا موريس ، نحن الاثنان ، انت تعرف ، هنا .

موريس : في البيت .

زكرية : هل هناك طريقة اخرى .

موريس : لا ، ها انت ترى اننا مرتبطان معا يا زكرية ، هذا هو ما يسمونه عقدة الدم ، انها الرباط بين الأخوة .

ان المعنى الحقيقي ، لعقدة الدم ، لا يتبلور من خلال افكار موريس العاطفية بل عن طريق المصالح المشتركة ، والاعتماد المتبادل بين الاثنين ، بحيث يشعر كل واحد منهما بالدور الحقيقي للآخر .

في المشهد الأخير ، يتساءل الاثنان حول الأمومة ، ويتخيلان جاهلين من اجل طرد هذه الفكرة ، ويعودان لأدوارهما الحقيقية ، كأسود وابيض ، اجل يشعران ان عليهما ان ينكرا العلاقة ، لأن هذه العلاقة ليست على جانب كبير من الأهمية ، المهم انهما مرتبطان بعضهما ببعض ، وانهما مدفوعان للعمل من اجل مستقبلهما ، اذا كان هناك مستقبل واحد داخل حدود جنوب افريقيا .

ـ « ستظل آراء كل واحد منا بالية ، مادام يحمل معه بقايا التصورات الخاطئة لاسلافه » .

يقول « ويلسون هاريس » :

ـ « ان البيض في جنوب افريقيا قد حبسوا انفسهم داخل حصون ثقافتهم الخاصة وافقهم الخاص ، لذلك لم يستطيعوا اقامة اي حوار مع الماضي ، واذا ما استمروا

على هذا الحال فان مستقبلهم سيدمر ايضا ، لأنهم يقفون في وجه اية امكانية للتحديث والتطوير ، انهم يتقوقعون داخل مجتمعاتهم ، الى درجة انه لن يكون هناك اي تفاعل مثمر بينهم وبين السود .

ان الشيء الوحيد الذي فشلوا في ادراكه ، ان الهوية جزء من الحركة اللامحدودة ذلك ان الانسان يمكن ان يقيم حوارا بين الماضي والحاضر ، لكن المهم الا يحاصر الانسان نفسه في هوية فردية خاصة ، وان يسعى من اجل التحضير لمجتمع اوسع .

ان عدم تحقيق هذا الوعد ، كما يقول « ويلسون هاريس » يكمن في الصعوبات الكثيرة ، والأخطاء العميقة في تصور الاتحاد الأساسي ، داخل اطار ذلك المجتمع ، ويكمن أيضا في الاختلاف التاريخي .

في هذه المسرحية ، يحاول اثول فوجارد ان يكشف لنا عن الحالة المتفجرة في جنوب افريقيا هذه الايام ، ويحاول ايضا ان يلقي بعض الضوء على تفاعل الجنسين في ذلك المجتمع ، مؤكدا ان التفاعل بين الجنسين ، وتخطي السلبيات نحو الايجابيات ، هو الشيء الوحيد الذي يجب ان تصمم عليه الأجيال القادمة ، لأنه وحده الطريق الى الحياة .

***

الإبداع الفني بين الحرية والالتزام
الموسيقار السوفيتي المعاصر شوستاكوفتش

المايسترو يوسف السيسي

رحل المؤلف الموسيقي الخالد شوستاكوفتش عن عالمنا المعاصر في أغسطس من عام ١٩٧٥ .. وسيظل العالم يستخلص الفلسفة الفنية والاجتماعية والسياسية من حياته المجيدة .. فهو المؤلف الذي احتوى ضمير الشعب السوفيتي والروسي ، فقد عاش روسيا القيصرية البيضاء قبل أن يتحول الحكم السياسي والعسكري الى النظام السوفيتي الذي يجعل الفن وظيفة سياسية تخدم النظام وتمجد مفاهيمه .. لكن حياته تبرهن على أن الفنان هو الزعيم الحقيقي ، وهو ضمير الأمة الذي يعبر عن ماضيها وحاضرها وآمالها من خلال ذاته .. وهو نفسه روح للنظام الاجتماعي والسياسي في وطنه ، فيعلم ويبشر من خلال تربته وجذوره بعيدا عن الشروط والاملاءات . كتب شوستاكوفتش موسيقاه وفقا لذاته وعالميته ، ثم تحول مكرها الى الفن السوفيتي الذي يختلف بالمشاعر والتقنية .. ولم يتمكن من الاستمرار في كتابة موسيقا الثورة السوفيتية وكفاح الشعب الروسي ضد القيصرية والامبريالية ، والهجوم على نظم الحكم السابقة ، وتمجيد كل ما هو شيوعي واشتراكي بتطرف وأيضا التبشير بمستقبل العالم في ظل الشيوعية العالمية .

●●●

لم يتمكن من التنكر للفن الانساني المعبر عن الحضارة الانسانية العالمية .. وترك بصمات بارزة تشير الى الصراع الداخلي الذي عاشه بين الولاء للفن والخضوع للسلطة ، وتشير الى الحل الوسط الذي جعل من موسيقاه فنا قوميا سوفيتيا من جانب ، وعالميا انسانيا متطورا من جانب آخر ..

ولد دمتري دمتريفتش شوستاكوفتش Dimitri Dimitriyevich Shostakovich في ٢٥ سبتمبر ١٩٠٦ بمدينة القديس بطرس التي تعرف الآن

باسم لينتجراد . . وهي المدينة التي ظلت مسرحا لحياته الفنية بشتى أنشطتها الموسيقية حتى نشوب الحرب العالمية الثانية . . وكان أبواه من هواة الموسيقا ومن مواليد ومواطني سيبريا . فكان الأب يعمل كيميائيا ويعزف البيانو ويمارس الغناء ، أما الأم فكانت أكثر حظا في التحصيل الموسيقي . . فقد درست بكونسرفتوار المدينة ، وتحملت مسئولية تعليم الموسيقا لأطفالها الثلاثة . كانت أخت شوستاكوفتش التي تكبره بثلاث سنوات تدرس البيانو بالكنسرفتوار حتى مرحلة متقدمة في الأداء الموسيقي . . أما هو فقد درس البيانو مع والدته وهو في التاسعة من عمره وبعد ذلك بسنوات قليلة كتب أول مؤلفاته للبيانو ، وكانت تجربة مثمرة ومشجعة . . أما تعليمه العام فقد واصله بالمدرسة التجارية ، وانتقل الى مدرسة موسيقية متخصصة فيما بين ١٩١٦ و ١٩١٨ هي مدرسة « جلاسر للموسيقا » Glasser School of Music وهناك واصل جهوده التجريبية في التأليف الموسيقي الى جانب دراساته الجادة المتعمقة

عندما نشبت ثورة ١٩١٧ كتب شوستاكوفتش وهو في الحادية عشرة من عمره ، سيمفونية ثورية . . ومارش جنائزي لرثاء ضحايا المقاومة وتوالت له مؤلفات متعددة على رأسها أوبرا « الغجر » The Gypsies التي بناها على قصة بوشكين الشهيرة ولكنه قام باعدام هذه الأوبرا في فترة من القلق والمراجعة والتصحيح عاشها عام ١٩٢٦ ، وحدد خلالها مساره الفني لنفسه بطريقة مثالية يمارس فيها النقد الذاتي لأعماله . .

وفي عام ١٩١٩ اكتشف المؤلف الروسي العظيم « جلازونوف » موهبة شوستاكوفتش الذي كان لا يزال في الثالثة عشرة من عمره . . وقام بتشجيعه ومعاونته ماديا ومعنويا . . فألحقه بكنسرفتوار لينتجراد حيث درس البيانو مع نيكولاييف ، والتأليف الموسيقي مع شتاينبرج Steinberg الذي كان تلميذ وزوج ابنة المؤلف القومي الروسي الشهير رمسكي كورساكوف . . وبمثابرة وموهبة أنهى شوستاكوفتش دراسة البيانو بنجاح مرموق في أربع سنوات ، وكان يمكنه بذلك أن يصبح عازفا عالميا شهيرا ذائع الصيت في مجال العزف المنفرد ، وقد قام بالفعل بالعزف المنفرد في عدد من الحفلات العامة بنجاح نادر . .

وفي عام ١٩٢٧ حصل على شهادة تقدير في المسابقة العالمية الأولى التي تقام بمدينة وارسو عاصمة بولندا باسم شوبان ، ولكنه قرر التخصص في التأليف الموسيقي فحسب حتى إنه نادرا ما كان يظهر كعازف بيانو بالرغم من كل ما حققه من نجاح عالمي في هذا المجال المرموق . وحتى ظهوره النادر هذا كان مكرسا لعرف مؤلفاته هو حتى يتمكن من التعبير عن نفسه بامكانياته كعازف ، وحتى يقوم بتفسير دقيق لمؤلفاته من خلال الأداء .

لم تثمر دراسات شوستاكوفتش للتأليف مع أستاذه الشهير شتاينبرج سوى أعمال قليلة من المؤلفات المسجلة . . وتقع هذه الفترة فيما بين ١٩١٩ ـ ١٩٢٥ . . ومما هو جدير بالذكر أن الترقيم أو التصنيف الخاص بمؤلفات شوستاكوفتش بدأه هو بنفسه في عام ١٩١٩ بكتابة مصنف رقم ١ ـ Opusl . . أي أنه لم يحسب مؤلفاته السابقة لهذه الفترة ضمن تراثه الموسيقي بالرغم من أن بعضها يزخر بملامح العبقرية المبكرة . . ولقد نشر له « ثلاث رقصات خيالية . . مصنف ٥ » للبيانو المنفرد بينما ظلت أعماله التسعة الأولى مدونة بخط يده ولا تحظى بأي انتشار حتى عام ١٩٥٦ عندما نشر الناقد « نستروي » مقالا عنها بالمجلة الموسيقية

السوفيتية .. فألقى عليها الضوء وأحرج الناشرين لاهمالهم نشرها . ولقد حققت سيمفونيته الأولى مصنف رقم ١٠ الشهرة والمجد عندما عزفت لأول مرة في ١٢ مايو من عام ١٩٢٦ وهو في التاسعة من عمره ، وكانت هذه السيمفونية هي العمل الذي كتبه شوستاكوفتش في المرحلة الأخيرة من دراسته بالكنسرفتوار وحصل بها على شهادة التخرج ، وأدى نجاح هذه السيمفونية بلينجراد الى اعادة عزفها بموسكو حيث مدحها النقاد واعتبروا مؤلفها عبقرية سوفيتية نادرة .. وانتقلت شهرة هذه السيمفونية الأولى الى قائد الأوركسترا التاريخي العظيم برونو فالتر Bruno Walter فقام بقيادتها في برلين بعد ذلك بعام واحد ، واعتبرت سيمفونية المجد بالنسبة لمؤلفها الشاب .. ومن ألمانيا تلقفها القائد الأمريكي الشهير ليبولد ستوكوفسكي Leopold Stokowsky وقدمها بأوركسترا فيلادلفيا الفلهارموني عام ١٩٢٨ .. ولقد اعتبر نقاد بلاد الغرب أن هناك عوامل ساعدت على نجاح هذه السيمفونية الساحق .. وهي أنها انتاج سوفيتي جديد يتطلع فنانو دول الغرب للتعرف عليه .. ولكن بالرغم من هذه الحقيقة إلا أن هذه السيمفونية الأولى التي جلبت الحظ والشهرة والمجد العالمي لشوستاكوفتش ظلت واحدة من أشهر وأجمل مؤلفاته حتى يومنا هذا .. ولا يقلل من كل هذا النجاح أنها متأثرة بأسلوب مؤلفات كل من : تشايكوفسكي - رمسكي كورساكوف - وبروكوفييف . ومع ذلك فان هذا العمل يحمل بصمات المؤلف نفسه ومميزات أسلوبه الذي تبلور فيما بعد في أعماله التالية ، والذي تتلخص بعض مميزاته في التوزيع الأوركسترالي الشخصي جدا والذي يتناول كل من المناطق الحادة والغليظة من الآلات الأوركسترالية .. وفي استعمال آلة البيانو كآلة أوركسترالية بالرغم من أنها شائعة الاستعمال كآلة منفردة حتى عندما تعزف مع الأوركسترا .. وكذلك فانه تميز ببناء لحني يرتبط بأقسام متباينة في كل حركة من العمل الموسيقي ..

●●●

عاش شوستاكوفتش فترة شبابه الأولى في بيئة لا تختلف كثيرا عن المجتمع الغربي .. هذا بالرغم من الفترة الثورية البلشفية التي تميزت بها هذه الحقبة من التاريخ والتي تحول فيها المجتمع الروسي الأبيض الى الاشتراكية السوفيتية الحمراء .. وهذا يعنينا بالدرجة الأولى عندما نذكر أن سيمفونيته الأولى وملامح أسلوبه في الكتابة الموسيقية انبثق في هذه الفترة التي عاش فيها في بيئة تماثل ما يحيط بالشباب في بلاد الغرب .. فقد كانت لينجراد مدينة تزدهر فيها الفنون في ظل الحرية التي سادت بها بعد الحرب الأهلية والتي جعلت منها مدينة ذات فكر متفتح على الغرب .. فكانت أحدث المؤلفات الموسيقية لبلاد الغرب تقدم تباعا بلينجراد ، ويتلقفها الشباب ويتدارسون أساليب تأليفها .. وكان شوستاكوفتش أحد أبناء هذه المدينة التي شهدت في شبابه مؤلفات المحدثين الغربيين أمثال : بيرج - شيرج هندميت - كرينيك . كتب شوستاكوفتش السوناتة الأولى للبيانو - مصنف ١٣ بعد سيمفونيته الأولى بعد أن كان قد تشبع بمؤلفات حديثة غربية علمية متطورة .. وتشهد هذه السوناتة على احترامه الشديد واقتناعه بالعلوم الموسيقية الحديثة المتجددة التي شهدتها مؤلفات عباقرة الغرب .. وقد تأثر فيها أيضا بأحدث مؤلفات سترافنسكي الأمريكي الروسي الأصل .. وبروكوفييف الروسي السوفيتي السابق له في مضمار التأليف الموسيقي ..

جاءت سيمفونيته الثانية عام ١٩٢٧ بعنوان « اكتوبر » وهو عنوان سوفيتي يحمل اسم شهر الثورة ..

إلا أنها تتمشى مع الروح الغربية الحديثة في التأليف الموسيقي .. وقد اعتبرت ذات اتجاه صناعي بالرغم من أنها تختتم بكورال يغني لعواطف الطبقة العاملة ويتملق عواطف البروليتاريا .. وبعد ذلك بعامين جاءت سيمفونيته الثالثة في حركة واحدة ومتضمنة أيضا لكورال ختامي .. وتحمل أيضا اسما يرضى عنه النظام الثوري « أول مايو » .. إلا أنها كالسيمفونية الثانية لم تحظ بما ناله السيمفونية الأولى من نجاح وشهرة وتقدير .. وقد تعرض لها النقاد على أنها اتجاه لموسيقا الشكل وهو الاتجاه الذي لم ترض عنه الثورة فيما بعد .. فقد كانت الدعوة قد انتشرت لكتابة فن موسيقي من أجل جماهير الطبقة العاملة .. ولتمجيد الثورة الحمراء .. ولخدمة النظرية الشيوعية .. فالفن للجماهير الفقيرة .. وليس للصفوة من المثقفين .. وليس من أجل الفن .. أي ليس من أجل الصنعة الموسيقية وتطورها العلمي أو من أجل التطور والابتكار في العلوم الموسيقية .. ولقد كانت هذه المرحلة عبارة عن ردّ فعل متطرف لخدمة النظام الثوري الجديد والمحافظة عليه وتثبيته . إلا أن السنوات الأخيرة شهدت للاتحاد السوفيتي والدول الشرقية الاشتراكية تطورا علميا في مجالات الفن في محاولة لمسايرة التطور العلمي الهائل الذي شهده الغرب .. هذا الى جانب التيار الآخر الذي ارتبط بجماهير النظام الاشتراكي والذي يقوم الفن فيه أساسا بخدمة المجتمع بما يسوده من فكر اشتراكي وسياسة سوفيتية .

أكمل شوستاكوفتش عملا أوبراليا هاما له في عام ١٩٢٨ بعنوان « الأنف » وهو عبارة عن حدث تاريخي يربط بين المجتمع والسياسة والفن .. ففي فصولها الثلاثة كتب بأسلوب موسيقي حديث ينتمي الى علوم الغرب المتطورة والذي عرف باسم « الشكلي » . وهي أكبر إنتاج مسرحي غنائي لشوستاكوفتش .. بل أكبر من أي عمل كتبه فيما بعد للسينما أيضا .. وموضوع الأوبرا مبني على رواية جوجول الخرافية التي تروي أن موظفا حكوميا ذهب للحلاق .. فخرج وقد قطعت له أنفه .. واعتبر ذلك نقدا للنظام .. فالموظف يرمز للطبقة العاملة .. والأنف يرمز للكرامة .. ولذلك فقد جاء العرض معبرا عن الهروب من الواقع .. ومحاطا بالتساؤلات من جانب الجماهير ورجال السلطة على السواء .. كما أن مسرح مالي بلينجراد الذي قدمها كان حذرا جدا في نشرة البرنامج ، فذكر أنها عرض تجريبي .. واعتبرت من الناحية الموسيقية أول نجاح كبيرة يحققه شوستاكوفتش في مجال الكتابة الموسيقية الساخرة المرحة .. وتبعها في عام ١٩٣٠ بعمل راقص للباليه بعنوان « العصر الذهبي » أظهر فيه حبه لكرة القدم ، فانطلق في الكتابة بحرية .. لأن الموضوع كان هجوما على النظام الرأسمالي الغربي . وتمجيدا للشيوعية .. من خلال انتصار فريق سوفيتي لكرة القدم على فريق غربي في معرض دولي . ولم ينجح هذا العمل مما جعله يبدي ندمه بطريقة تصميم الرقصات لموسيقاه وطريقة إخراجها على المسرح ..

حصل شوستاكوفتش على خبرة كبيرة في الكتابة التصويرية للمسرح في الفترة الواقعة ما بين ١٩٢٠ - ١٩٣٠ .. فقد قام في هذه الفترة بمعالجة موضوعات عامة وأخرى سوفيتية .. وأطلقت يده بحرية تامة في العمل بصفته الوظيفية .. فقد أسندت اليه الادارة الموسيقية العامة للمسرح العمالي للشباب بلينجراد ، وقام باختيار الشباب من العاملين بالمصانع ليقوموا بالأدوار المسرحية . فكانت المسرحيات الموسيقية تجريبية صرفة وذلك لضعف الامكانيات البشرية في التعبير الموسيقي بطريقة متطورة . ولقد كتب في هذه الفترة موسيقا تصويرية هامة لمسرحيات : الطلقة - الأرض

العذراء ـ هاملت .. وللأفلام السينمائية : الجبال الذهبية ـ المارة ـ شباب مكسيم ... وكانت جميعها في الفترة الواقعة ما بين ١٩٢٩ ـ ١٩٣٥ .. وتميزت جميعها بألحان ترتبط بالمفهوم الاشتراكي وهو المفهوم الذي يتطلب الألحان المرتبطة بالشعب وبالطبقة العاملة بالذات وتدفعها للعمل .. وتكون مقبولة لديها .. دون تعقيد علمي .. أو أي تطوير في لا تقبله أو تستسيغه الآذان السوفيتية الحمراء ..

كرّس شوستاكوفتش كل جهوده للتأليف الموسيقي دون غيره من الأنشطة الموسيقية ابتداء من فجر الثلاثينات ، وقد جعل لنفسه موطنا دائما بمدينة لينتجراد مسقط رأسه التي كانت قبل الثورة تسمى بيترسبورج . وبالرغم من ذلك فقد كان كثير السفر الى مدن الاتحاد السوفيتي المختلفة لتقديم مؤلفاته ..

تزوج شوستاكوفتش في عام ١٩٣٢ من (نينا فاريليفنا فارزار) وكانت تعمل طبيبة للأمراض النفسية ، وفي ١٩٣٦ رزق بابنته (جاليا) .. أما ابنه (ماكسيم) الذي يعمل الآن كعازف بيانو وقائد أوركسترا مرموق يشتهر بتقديم أعمال والده فقد ولد عام ١٩٣٨ ..

اشترك شوستاكوفتش بدور ايجابي في النشاط الاجتماعي للاتحاد السوفيتي . وفي عام ١٩٤٩ عين نائبا للرئيس الأعلى السوفيتي بمدينة لينتجراد وركز اهتمامه في هذه الوظيفة على تكوين فرع لجمعية (اتحاد المؤلفين السوفيت) بمدينته .. وكان في ذلك الوقت قد اعتبر خارج الاتحاد السوفيتي كأكثر المؤلفين الشبان السوفيت كفاءة وموهبة وخبرة .. كما أن الاستقبال المتحمس لعملين شهيرين له في الفترة ما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٥ جعله يتربع على عرش الشهرة في الاتحاد السوفيتي ..

وهذان العملان اللذان سحرا الجماهير هما : أوبرا (الليدي ماكبث بضاحية ميتسنك) .. وباليه (النهر الأعرج) ..

●●●

كانت أوبرا (الليدي ماكبث) أول عمل موسيقي غنائي مسرحي لشوستاكوفتش .. وهي مبنية على قصة قصيرة للأديب السوفيتي ليسكوف .. وتروي عن امرأة دفعها الملل من مجتمعها المحيط بها الى البحث عن الحب والحرية .. ولتحقيق أهدافها ترتكب جريمتي قتل للشخصين اللذين يقفان في طريقها .. وفي النهاية تخيب آمالها في الحب الذي ضحت من أجله بالشرف وارتكبت الجرائم في سبيل الحصول عليه . والمهم في الموضوع هو أن القصة تمثل الفن السوفيتي الذي يسخر من مساوىء عهد ما قبل الثورة ويفرض هذا المفهوم على الفنان والجمهور ، فهي تتلو مساوىء طبقة التجار التي كانت سائدة قبل الثورة والتي كانت تمثل جانبا من استغلال الفرد للفرد .. ولقد جاءت هذه الأوبرا في إطار خطة لتقديم ثلاثية أوبرالية تتناول موضوع الحرية بالنسبة للمرأة الروسية السوفيتية على نمط سلسلة أوبرات فاجنر المعروفة باسم « خاتم النيبلونج » ، وتضمنت هذه الأوبرا الخطوط اللحنية الغنائية العاطفية العريضة المعبرة ، الى جانب المجموعات الغنائية الفردية وأجزاء الكورال الملحن بشكل علمي كلاسيكي مرموق . ولقد أجمع نقاد الغرب أن هذه الأوبرا هي اقتباس تلقائي وإلهام سريع من أوبرا (فوتسيك) لـ « ألبان برج » التي كانت قد قدمت في لينتجراد قبل أن يبدأ شوستاكوفتش في تلحين « الليدي ماكبث » .. هذا بالرغم من الملامح الروسية الحقيقية الأصيلة التي وضع المؤلف بصماتها على ألحان الأوبرا .. وهذه الحقيقة توضح كيف أن شوستاكوفتش كان بفطرته موسيقيا حرا يكتب الفن للفن

ولا يستطيع بدقة أن يتقيد بالتيارات الفنية الملتزمة التي تمليها الظروف السياسية والفكر السياسي لبلاده .

أما باليه « النهر الأعرج » فهو يستعرض مهرجانا للحصاد في مزرعة جماعية كوبية وتتكون من أبطال المزرعة الشبان ، ومن أعضاء حفلة موسيقية يزورون المزرعة ويفرون من العاصمة . . ولقد كان هذا الباليه هو المحاولة المخلصة من جانب شوستاكوفتش لرسم لوحة موسيقية متجسدة بالرقص للحياة السوفيتية . وفقا لمقتضيات قوالب الفن العلمية . .

وعندما هلّ عام ١٩٣٦ ، كان هذان العملان قد أصبحا في محيط النجاح والشهرة بالاتحاد السوفيتي لدرجة أن أوبرا « الليدي ماكبث » التي كانت قد عرضت في جميع دور الأوبرا الشهيرة بالاتحاد السوفيتي قد تم اختيارها للعرض في الولايات المتحدة الأمريكية ضمن الحملة التي سميت « حملة التفاهم السوفيتي الأمريكي » . . وصاحبت ذلك مقالات في البرافدا تهاجم عمل المؤلف الموسيقي الشاب ومؤلفاته العظيمة . . ففي المقال الذي نشر بتاريخ ٢٩ يناير . . قال الناقد إن أوبرا « الليدي ماكبث » هي بلبلة وليست موسيقا . . وهاجم بشدة ما تقوم به من تشويه للصورة اليسارية أمام الفكر العالمي . كما انتقد المواقف البرجوازية الانتهازية المثيرة التي تعرضها .

وفيما يتعلق بباليه « النهر الأعرج » . . فقد جاءت المقالة بعنوان « التزييف من خلال الباليه » . . ووصف الناقد العمل بأنه ساقط وسوقي بدون شخصية . . وبأسلوب رجعي . . والتفسير الخارجي لهذا الهجوم على الأعمال الفنية الرائعة التي لا ترتبط ارتباطا أعمى بالفن السوفيتي الجماهيري الخادم الطبقة العاملة وللنظرية الشيوعية . . هو أن دوافع الدولة السوفيتية كانت معقدة ومتعددة النوازع أمام هذه الأعمال التي سموها بالوجه المشحون . . فقد كانت الدولة مسئولة عن تطوير ونشر وتقوية الفكر القومي الاجتماعي والسياسي الجديد من أجل جبهة داخلية متماسكة في ظروف الحرب العظمى التي كانت محتملة ووشيكة الوقوع . . ولذلك وجد الحزب الشيوعي نفسه مسئولا عن التحكم بصرامة في نوعية الفنون وطبيعة تأثيرها وقوة هذا التأثير على جماهير الشعب السوفيتي . . ولقد اتضح من مقالات البرافدا التي استعرضنا مضمونها أنها لا تهاجم قدرة وموهبة وإمكانيات شوستاكوفتش الفنية ولكنها تهاجم وتعارض ميوله الموسيقية العلمية العالمية . . وحبه للقوالب التقليدية التي لا تخدم الطبقة العاملة وغالبية جماهير الشعب . . وكذلك التزامه بأساليب جماليات الفن الغربية الرأسمالية والتي تهدف الى المتعة الثقافية الرفيعة البعيدة عن إمكانيات تذوق ملايين البشر الكادحين .

•••

كتب شوستاكوفتش سيمفونيته الرابعة في عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦ . . وبدأ في تدريب الأوركسترا على أدائها في ديسمبر عام ١٩٣٦ لتقدم بعد أيام قليلة لجماهير الموسيقا السيمفونية بأوركسترا لينتجراد الفلهارموني . . ولكن العمل قوبل على الفور وهو لا يزال في تدريباته التحضيرية بالهجوم المثبط للهمة لدرجة أن شوستاكوفتش اضطر لسحبه ، ولم يقدم العمل بعد ذلك إلا في عام ١٩٦١ . . واضطر شوستاكوفتش أن يتجه إلى كتابة الموسيقا المرتبطة بموضوعات الثورة وكفاح الشعب ضد الامبريالية . . وإلى الهجوم على الأزمنة الغابرة والتمجيد مستقبل العالم في ظل الشيوعية العالمية . . . إلى آخر ذلك من الموضوعات التي تميزت بها هذه الحقبة من الزمن في الاتحاد السوفيتي . . وفي عام

١٩٣٧ بدأ شوستاكوفتش يكتب في سيمفونيته الخامسة التي قدمها بعنوان : « إبداع سوفيتي عملي ، كرد على نقد عادل » .. وهو عنوان يشهد بخضوع المؤلف للضغط الفكري والسياسي السوفيتي .

حددت السيمفونية الخامسة علامة هامة في حياة شوستاكوفتش الفنية فقد بدأت بها فترة جديدة في مهنته كمؤلف موسيقا يستعمل أدوات جديدة للغة الموسيقية ... أو قواعد جديدة ووجهة نظر مستحدثة .. فالسيمفونية الخامسة هي العمل الأول الذي ينطبق عليه ما سمي « بالفن الواقعي الموالي » الذي تضمن بالنسبة لشوستاكوفتش أنماطا موسيقية محددة . ولقد تميزت هذه الفترة بعمل واحد للمسرح لا غير .. هو الأوبريت الخفيفة الظل والمسماة « موسكو » وكان ذلك عام ١٩٥٨ . هذا في الوقت الذي كتب في خمس سيمفونيات في فترة وجيزة قبل ذلك في الفترة ما بين ١٩٣٦ و ١٩٤٨ .. وجميع هذه السيمفونيات الخمس تعتبر كمذكرات شخصية لنفسه .. أي أنها ذاتية يعبر فيها عن شخصيته وأفكاره ومشاعره وأسلوبه الفني دون التزام يذكر بنظرية الدولة .. أما بعد عام ١٩٤٨ فقد استمر شوستاكوفتش في كتابة هذا اللون الاشتراكي المميز في العديد من الرباعيات الوترية التي كانت تعتبر أهم القوالب بالنسبة لتعبيره الموسيقي . ولقد نجحت السيمفونية الخامسة عام ١٩٣٧ عند عزفها بالاتحاد السوفيتي بنفس الدرجة التي كانت سيمفونيته الأولى عام ١٩٢٦ قد لقيتها من استقبال جماهيري متحمس . فقد كانت أحدث الأعمال المتطورة بالنسبة لمجتمعه .. فهي كلاسيكية القالب وتقليدية علمية متطورة في بنائها . ولقد كان أهم ما يشغل بال السوفيت هو البرنامج أو الموضوع الأدبي الذي ضمنه المؤلف لموسيقاه .. وكان قد وصفه بأنه « ثبات الشخصية الانسانية في المقام الأول .. أمام أعاصير الخبرات المكتسبة » .. وأدى هذا الموضوع إلى مفهوم من التفاؤل والدعوة الى الحياة المرحة السعيدة .. أما السيمفونية الخامسة فقد اعتبرت دون شك كعمل سيمفوني كبير الأهمية ينبض بالاحساس الدرامي للمجتمع الذي يحيط بالمؤلف .. والذي يحاول ان يتأقلم معه ويتعايش مع مبادئه وفلسفته .. وهذا ما ينعكس بشكل متبلور على السيمفونية السادسة التي كتبها عام ١٩٣٩ .. والتي كانت عملا سيمفونيا مهدى إلى لينين ومتضمنا لتلحين لنشيد كتب « ماياكوفسكي » كلماته بعنوان (نشيد لينين) ، وقام شوستاكوفتش بتلحينه لمجاميع الكورال الكبير الكامل مستخدما فيه ألحانا شعبية مستعارة من أغان شائعة بين البسطاء من الناس .. ولكن الفكرة استبعدت بعد ذلك من أجل إبداع عمل سيمفوني أوركسترالي كامل بدون غناء يكتب في ثلاث حركات بدلا من أربعة .. يعتبر الجزء البطيء العريض الأول منها نادر الجودة وقوة التعبير حتى انه لا يوجد في كل موسيقا شوستاكوفتش ما يفوقه جودة وروعة في التعبير .

كتب شوستاكوفتش الموسيقا للعديد من الأفلام السوفيتية .. ولكن الفترة التي كتب خلالها سيمفونيته الخامسة والسادسة شهدت في نفس الوقت كتابته للموسيقا التصويرية لعدد من الأفلام السينمائية بلغ عددها سبعة .. تناولت مواضيع هامة وبالغة الروعة .. وإلى جانب كتابته لسوناته التشيلو والبيانو من مقام ري صغير عام ١٩٣٤ ، فقد شهدت هذه الفترة اهتماما كبيرا منه في مجال كتابة موسيقا الحجرة .. هذا وقد عزف الرباعي الوتري الأول له لأول مرة عام ١٩٣٨ .. وهو عمل يتصف بالخفة والبساطة والألحان الغنائية الطابع وهذا ما يتعارض تماما مع أعماله

السيمفونية المتميزة في هذه الفترة .. ولقد أدى عمله الخاص بخماسي لآلات البيانو عام ١٩٤٠ إلى تقدير النقاد الصحفيين تناوله البرافدا بالمديح والتقدير، وحصل به على جائزة ستالين بعد عرضه الأول .. وكانت الجائزة تبلغ ١٠٠,٠٠٠ روبل ..

كانت السنوات السابقة للحرب العالمية تتسم بالقلق والاضطراب .. إلا أنها تميزت بأهمية خاصة في حياة شوستاكوفتش الفنية .. فقد أتم في عام ١٩٤٠ كتابته للتوزيع الأوركسترالي الخاص بأوبرا «بوريس جودونوف» Boris Godunov التي كان قد كتبها الموسيقي القومي العظيم موسورجسكي، وأعاد شوستاكوفتش كتابتها موسيقيا بطريقة علمية تتسم بطابع العصر السوفيتي .. واعتبرت من أهم الأعمال الأوبرالية في تاريخ الموسيقا السوفيتية بوجه خاص، وأعمال الأوبرا البشرية جمعاء بوجه عام .. وبعد ذلك .. قام في ١٩٥٩ بتوزيع عمل آخر لموسورجسكي للأوركسترا الكامل والأصوات هو «كوفانتشينا» .. يعتبر الآن بعد إعادة شوستاكوفتش لصياغته، من أهم أعمال الأوبرا الروسية والعالمية على الاطلاق.

وفي عام ١٩٣٧، عين أستاذا للتأليف بمعهد لينتجراد الموسيقي .. وبعد عام ١٩٤٢، أسند إليه عمل هام مماثل بمعهد موسكو الموسيقي .. وأصبح تأثيره الموسيقي المباشر شديد القوة على المؤلفين الموسيقيين السوفيت المنتمين إلى الجيل الذي يصغره في السن .. وأصبح من تلاميذه الآن في الاتحاد السوفيتي عدد كبير من أهم مؤلفي الموسيقا .. منهم: جالينين ـ سفيريدوف ـ كارين خشاتوريان ـ كارايف.

●●●

كان شوستاكوفتش مقيما بمدينة لينتجراد عندما نشبت الحرب العالمية عام ١٩٤١ . ولقد كان تجاوبه للحرب بجهوده الموسيقية سريعا مذهلا، فقد نظم مع الممثل السوفيتي نيكولاي شيركازوف بيتا مسرحيا بعنوان «مسرح حماية الوطن» قام فيه بتنظيم حفلات موسيقية تضمنت برامج قومية وقدمت لجنود جبهة القتال . وقام بتلحين ألحان قومية .. واشترك مع هيئة تحرير ناشري الموسيقا السوفيت في اختيار وتصنيف الموسيقا القومية والوطنية واستبعاد غير المناسب منها لفترة الحرب وما تقتضيه من توحيد لمشاعر الجماهير وتوجيه لأحاسيسهم وأفكارهم إلى الوطن والنصر.

وبينما كان شوستاكوفتش في بلدته لينتجراد المحاصرة أثناء الحرب، بدأ يكتب سيمفونيته السابعة بسرعة فائقة وبعاطفة جياشة لأن لينتجراد كانت بالنسبة له وطنا كاملا .. وكانت أنظار العالم ملتفتة إلى هذه المدينة الباسلة تتابع أحداث معاركها وكفاح شعبها التاريخي .. وبالتالي فإن نفس الأنظار كانت تتابع هذه السيمفونية وتنتظر خروجها إلى عالم الأداء .. وعندما عزفت في مدينة كويبيشيف في مارس ١٩٤٢ .. كانت الأوركسترا المنوطة بالأداء هي أوركسترا البولشوي المهاجر من مسرحه بموسكو إلى هذه المدينة .. وكان شوستاكوفتش قد هاجر إلى موسكو ثم إلى كويبيشيف أيضا .. ودوى تأثير السيمفونية عاليا في ضمير الشعب السوفيتي، وانطلقت لتعزف في شتى المدن السوفيتية الكبرى وأيضا في بلاد الغرب عبر الحدود .. أما في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، فقد عزفت هذه السيمفونية ٦٢ مرة فيما بين عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣ .. هذا في المواسم الموسيقية الرسمية .. ولكنها عزفت هناك أضعاف هذه المرات في الحفلات الخاصة ذات التعديل الأوركسترالي والإعداد الخاص للمنوعات

المختلفة من الأوركسترات الصغيرة . . . وقد أهدى شوستاكوفتش هذه السيمفونية إلى الشعب السوفيتي بمدينة لينتجراد . . ويظهر هذا الإهداء كمضمون في عاطفي ذي برنامج عسكري ثوري في الحركة الأولى من السيمفونية بوجه خاص ، حيث استبدل المؤلف قسم التفاعل بلحن عسكري نابض يهز المشاعر . . ويقوم بتكراره باصرار عشرات المرات مع زيادة تدريجية في قوة الصوت حيث تبني ذروة الإنفعال تدريجيا معبرة عن قوى الشر خاصة القوى الفاشيه . . ولقد اعتبر العمل تجسيدا للمثل العليا للحرب القومية الوطنية . . وهو يستمر أكثر من سبعين دقيقة . . ولقد عزفت هذه السيمفونية مئات المرات في شتى بقاع العالم . . حتى اعتبرت أكثر الأعمال الموسيقية التي تم عزفها لمؤلف موسيقي معاصر على الاطلاق . .

كانت السيمفونية السابعة المعروفة باسم سيمفونية لينتجراد هي المكملة لثلاثية من السيمفونيات باسم (السيمفونيات البطولية) . . وكانت السيمفونية السابعة في نفس الوقت هي الأولى في ثلاثية أخرى من السيمفونيات تشتمل على السابعة والثامنة والتاسعة . . وتسمى بسيمفونيات الحرب . . هذا بالرغم من أن سيمفونيته التاسعة لاتمت للحرب بصلة . . وهي كلاسيكية رشيقة . . ومجردة التعبير . . ورصينة البناء في شفافية وعذوبة .

كتب سيمفونيته الثامنة بعد عام ونصف من ظهور سيمفونية لينتجراد . . ولم تحقق نجاحا سريعا في الاتحاد السوفيتي ، ويرجع ذلك في أغلب الظن إلى أن مضمونها الداخلي يثير شكوكا كبيرة في مدى الالتزام بالخط الاشتراكي . . والمضمون الذي يتضح تأثيره من هذه السيمفونية هو التشاؤم الشديد . . الذي يعتبره بعض النقاد مجدا لشوستاكوفتش لأنه يعتبر قد نجح في تجسيد مأساة الحرب البشرية في كافة أنحاء العالم . . وهذا ما يتعارض مع نظرة الحزب الشيوعي الذي يطلب فنا للجماهير . . وقد كانت الجماهير يائسة ومتشائمة وتعسة من أهوال الحرب ، ولذلك كانت هذه السيمفونية غير متلائمة مع المتطلبات الجماهيرية . . هذا بالرغم من أن هذه السيمفونية تتفوق كثيرا على السابعة الشهيرة المتحمسة من الناحية الموسيقية ولا تتضمن التصوير الحرفي الذي يهدر قيمة سيمفونية لينتجراد ، كما تعتبر مقدمتها البطيئة الغنائية تلخيصا للحركة الأولى من السيمفونية السادسة . . هذا بالاضافة إلى أنها في خمس حركات بدلا من أربعة . . وهو ما يؤكد اتجاه شوستاكوفتش في المرحلة الأخيرة من حياته إلى كتابة الأعمال الطويلة الضخمة . .

اتجه شوستاكوفتش إلى كتابة أعمال موسيقية محببة إلى نفسه فيما بين سيمفونيته السابعة والثامنة . . وأيضا في الفترة الفاصلة بين إنتهائه من الثامنة وبداية كتابته للسيمفونية التاسعة . . فقد اتجه في هذه الفترات إلى الأعمال الصغيرة من ناحية الضخامة الصوتية . . وهي موسيقا الحجرة ، والكتابة للأصوات البشرية ، بالرغم من أن قيمة شوستاكوفتش العظيمة ترتبط بأعماله الأوركسترالية ، وفي اليوم الأول التالي لانتهائه من سيمفونيته السابعة بدأ في كتابه أوبرا ثالثة عن رواية لجو جول بعنوان « المقامرون » وهو موضوع يتناقض مع اهتماماته السابقة في سيمفونية لينتجراد . . وهي أوبرا تشتمل على فريق من المغنين كلهم من الرجال . . ويدور موضوعها حول لاعبي الورق الذين يغشون باستعمال كوتشينة بها علامات سرية . . ويسمون الورق المغشوش « ادبلايد » . . وقد مات شوستاكوفتش قبل أن يكمل مسودات هذه الأوبرا . . وكان يكتب في

نفس الوقت ٦ أغنيات لنصوص انجليزية من « رالي » - « بيرنز » - « شكسبير » بعد أن كان قد تعلم اللغة الانجليزية في بداية الأربعينيات .. واتجه بعد ذلك إلى الأسلوب الشاعري في الأغاني بعد المرحلة التعبيرية التي مر بها قبل ذلك .. وكانت أعظم ما كتب في مجال التلحين هي : (أغنيات من الشعر الشعبي اليهودي) عام ١٩٤٨ ، (٧ أغنيات رومانسية) عام ١٩٦٧ .

كان شوستاكوفتش عازفا عظيما للبيانو ، مما يمكنه من الكتابة لآلة البيانو باتقان وسهولة .. ومع ذلك ، فقد كانت كتاباته قليلة جدا لهذه الآلة .. منها سوناته للبيانو ، كتبها في مهد حياته الفنية الناضجة ، وكتب بعدها بست عشرة سنة السوناته الثانية عام ١٩٤٢ .. وهي عمل هام في تراثه الموسيقي ، وتتكون من ثلاث حركات كلاسيكية البناء تشتمل على طابع غنائي شاعري في طابعه وفي قالب التنويعات . كما شهدت سنوات الحرب الأخيرة أرقى مؤلفاته لموسيقا الحجرة وعلى الأخص الرباعية الوترية الثانية التي تشتمل في حركتها الثانية على طابع إلقائي له وزن موسيقي مرن .. وكتب ايضا من هذه الأعمال ثلاثية للبيانو تعتبر من أعظم وأقيم مؤلفاته التي تتسم بالتعبير العاطفي النابع من اعماق القلب ، وهي تشترك مع سيمفونيته الثامنة في الكثير من الأفكار ووسائل التعبير .

وبعد سيمفونية لينتجراد الشهيرة .. ونجاحها الجماهيري الساحق ، وارتباطها الفكري والعاطفي بالوطن وبسياسة الدولة .. أتت سيمفونيته الثامنة بقوتها الفنية ومعارضة الحكم كما ذكرنا .. وتوقع العالم من شوستاكوفتش عملا ضخما يتوج به حياته الفنية . كان عام ١٩٤٤ . فكر شوستاكوفتش في تاسعة تماثل تاسعة بتهوفن بالكورال والمغنين المنفردين والأوركسترا الكامل .. ولكن ، على عكس جميع التوقعات ، جاءت سيمفونيته التاسعة من وجهة نظر النقاد تدعو للرثاء .. وهي عمل خفيف مرح قصير كلاسيكي البناء والأسلوب ، يكاد يكون محاكاة لسيمفونيات القرن الثامن عشر .. وبالطبع مكتوب للأوركسترا فقط بدون ضخامة أو تعقيد ..

●●●

كان أهم ما جعل العالم أجمع يتعاطف مع شوستاكوفتش ، هو ما حدث له من محاربة وارهاب على يد الحزب الشيوعي السوفيتي .. والقصة هي ان سنوات الحرب الثانية والسنين التاليتين لها ، شغلت نظر واهتمامات الحزب عن الفن في الاتحاد السوفيتي ، وتركزت الاهتمامات على حماية الدولة والنظام . وتقويم الاقتصاد الذي عاني بقسوة من اجراءات الحرب .. فأصبحت هذه السنوات ، بالنسبة للفنانين السوفيت المكبوحين ، سنوات حرية وانطلاق في التعبير .. ولذلك نجد ان انتاج شوستاكوفتش توسع بجدامع ناحية الصنعة ، والقيم العلمية ، والتعبير المجرد من أجل الفن نفسه .. وشهدت هذه السنوات الأعمال التي وصفت بالكثافة والجدية والتعقيد العلمي .. والاعمال الرئيسية من هذه الفترة هي : - الرباعي الوتري الثالث .. وقد انجزه عام ١٩٤٦ .. كونشرتو الفيولينه والاوركسترا من مقام لا صغير .. وقد اتمه عام ١٩٤٨ - المجموعة الغنائية (من الشعر الشعبي اليهودي) . وقد قام الحزب بمراجعة فنون هذ الفترة بمقاييس الشك والاتهام .. وادى ذلك الى الكثير جدا .. فقد حرم عزف هذه المؤلفات .. واستمر الحجر على العملين الأخيرين ، اللذين يعتبران من أعظم ما شهده التراث

الموسيقي على الاطلاق ، حتى عام ١٩٥٥ عندما دارت مناقشات طويلة ومستمرة حول الجرم الذي ارتكبه المؤلف .. وكان النقد القاسي يتركز على الكثير من اعمال شوستاكوفتش وغيره من الفنانين وخاصة الأعمال التي انجزت في سنوات الحرب مثل الرباعيات الوترية الثانية والثالثة .. والسيمفونيتين الثامنة والتاسعة .. واتهم شوستاكوفتش مرة اخرى ، مع غيره من افضل الفنانين السوفيت ، بأنه « مضاد للشعب » ، و « شكلي » في ابداعه .

توقفت اعمال شوستاكوفتش عن الظهور في برامج الحفلات الموسيقية ، فقد عاقبه الحزب بابعاده عن الحياة الموسيقية .. والأشد قسوة كان إعفاؤه من منصبه بمعهد موسكو الموسيقي (الكنسرفتوار) ... واستمر الحال كذلك حتى عام ١٩٦٠ ، ولكن شوستاكوفتش فكر في الأمر مليا ، واضطر الى اعلان رأيه في اقرار تقدمه للحزب والشعب السوفيتي قال فيه ان مبادئه الفكرية لا تختلف عن الخط السياسي للحزب والدولة السوفيتية .. وان « الموسيقا يجب الا تكون العوبة في ايدي المتعطشين للجمال .. ولكنها يجب ان تصبح قوة اجتماعية هائلة ، تخدم البشرية في صراعها من اجل مستقبل أفضل » .

كانت جهود شوستاكوفتش في مجال التأليف الموسيقي قد تركزت في مجالين فقط ، وذلك بعد عام ١٩٤٨ عندما قام الحزب الشيوعي بمراجعة انتاج الفنون في فترة الحرب العالمية الثانية . وتبلور هذان المجالان في : « تأليف موسيقا تصويرية للأفلام .. وكتابة الأعمال الغنائية الأوركسترالية الكبيرة من قالب الغنائية (الكنتاتا) ، والأوراتواريو . ولعل ذلك يكون عاديا لأي مؤلف موسيقي .. ولكن اذا ما راجعنا مواضيع هذه الأفلام والغنائيات لوجدنا انها تتمشى بشكل دقيق مع تعاليم الدولة ومتطلبات سياستها ، وهذا ما يتضح من اسماء هذه الأفلام التي اصبحت شهيرة في كافة انحاء العالم :

« سقوط برلين » .. وانتج عام ١٩٤٩ - « بيلنسكي » .. وانتج عام ١٩٥٠ - « عام ١٩١٩ الذي لا ينسى » ... وانتج عام ١٩٥١ ..

أما أعمال الكنتاتا التي كتبت في هذه الفترة ، فلم تكن مختلفة في مواضيعها وقد حصلت على شعبية كبيرة لأنها تناولت تلخيصا لنصوص عن الشعب وكفاحه .. وآمال الطبقة العاملة . وكان اهم ما ألفه شوستاكوفتش من هذه الغنائيات هي ما كتبه بعد سنوات الحرب ، لأنها تناولت الحانا متتالية استعارها من الموسيقا التصويرية لأفلامه وأعدها للأصوات البشرية وللأوركسترا . كما انه كتب عملا اعتبر انتصارا علميا عاليا لشوستاكوفتش وهو (قداس كنتاتا) .. في اسلوب جديد لا يجعل من القداس غناء دينيا ، ولكنه غناء للوطن الذي يحل محل الدين في مثل هذه الاعمال . وكان موضوع هذا القداس الغنائي هو (قصيدة عن الوطن) وقد انجزه عام ١٩٤٧ بعد ان بناه على الحان شعبية روسية . وعمل آخر هام جدير بالذكر هو « اغنية للغابات » وكان من قالب الأوراتواريو ، وهو من اهم قوالب الغناء الديني المسيحي .. ولكنه جعل منه عبادة للوطن وللشعب ولنظرية الدولة . وقد جاء هذا العمل استجابة للحزب وتمشيا مع حركة التعمير التي نادت بزراعة الغابات المدمرة في ولاية ستالينجراد . وقد جاء هذا العمل كبيرا ضخما ، ومتضمنا لقيم مثالية في التأليف الموسيقي مما يثبت ان شوستاكوفتش كان دائما مواطنا مثاليا يحب بلاده وينفعل بآلامها وآمالها .. ولكنه كان يتعثر في الطاعة العمياء للحزب .. وفي البعد التام

عن كل ما لا يخدم حركة الدولة والشعب .. ومما هو جدير بالذكر ان مثل هذه الاعمال كان نادرا ما تلقى النجاح الفني .. وهذا ما يتضح من اعمال شوستاكوفتش التي كتبها عندما اطلقت يده للتأليف الموسيقي الحر في سنواته الأخيرة ، وهي الاعمال التي ترتبط بالفن الموسيقي العالمي ، وبالصنعة الموسيقية المتطورة ، وبالجمال الموسيقي الكلاسيكي الجذور والبعيد عن التعبير المفتعل .. ومن الجدير بالذكر ان الأمن والحرية التي شعر بها شوستاكوفتش في سنواته الأخيرة جعلا منه تعبيرا موسيقيا وطنيا اصيلا مع حرية في انتقاء الشكل والمضمون لموسيقاه .

حرم الحزب شوستاكوفتش من ممارسة حياته الفنية جماهيريا فيما بعد عام ١٩٤٨ كما ذكرنا من قبل ، هذا الى جانب اقالته من منصبه بالكنسرفتوار .. ولكن لا توجد قوة تستطيع ان تمنع الفنان من ممارسة فنه لنفسه على الأقل وللتاريخ بعد ذلك .. فلم يوجد قانون يمنع الشاعر من كتابة الشعر .. ولا الموسيقي من تأليف الأنغام ، وكل ما هنالك ان السلطة تمكنت من حجب مؤلفات شوستاكوفتش عن اسماع الجماهير كعقاب له على حريته الشخصية في اختيار الأسلوب الذي يراه مناسبا للابداع الفني .. والمهم هنا هو ان شوستاكوفتش كتب اعظم اعماله في فترة العقوبة هذه . ففي بين عام ١٩٤٨ وعام ١٩٥٣ ، كتب ٢٤ عملا من نوع المقدمات والفوجات للبيانو المنفرد تعتبر اعمالا ذاتية عالية القيمة .. وفي عام ١٩٥٢ ، أتم رباعيتين وتريتين (الرابعة والخامسة) ، وايضا (منولوج بوشكين) ، اما عام ١٩٥٣ ، فقد صرح الحزب بعزف سيمفونيته العاشرة التي كان قد كتبها في هذه الفترة والتي تتفوق على ما كتب قبلها وبعدها من السيمفونيات حتى ان الكثيرين من النقاد يعتبرونها اعظم مؤلفاته على الاطلاق ، وهذا

ما جعل من هذا العمل ثورة ثقافية في الاتحاد السوفيتي . ففي الاعوام التالية لعرض هذه السيمفونية ، قام الفنانون السوفيت المحافظون والمتحررون على السواء - في جو من الحرية - بمناقشة مستقبل الموسيقا السوفيتية في العالم اجمع على ضوء هذا الانجاز المعجز لشوستاكوفتش . وبالرغم من ان شوستاكوفتش لم يفصح بشيء عن البرنامج الذي تعبر عنه هذه السيمفونية الا انه وصفها بأنه « تصوير العواطف الانسانية والمشاعر البشرية » . . . وهذا ما يؤكد انها لا تصور « انتصار الحياة على الموت » كما ذكر فنانو الحزب الشيوعي في ذلك الوقت .

والسيمفونية العاشرة هذه عبارة عن عمل ضخم للأوركسترا السيمفوني الكبير .. يستغرق عزفها خمسين دقيقة ومن اربع حركات هائلة ، جاءت كملحمة عظيمة طال انتظارها وتوقعها بعد السيمفونية التاسعة التي وصفت بأنها بسيطة وهزيلة . والمادة اللحنية المستخدمة في كل حركة من هذه السيمفونية تتعمق في التعبير الذي يهز المستمع ، فضلا عن ان شوستاكوفتش كان يعالج كل هذه الأنغام بالتطوير والنماء في صنعة موسيقية شديدة التطور .. وقد استعار بعد ذلك الكثير من الحان هذه السيمفونية في اعمال أخرى له شهدت نجاحا كبيرا اشتركت مع هذه السيمفونية في انها أعمال ذاتية وليست موجهة .. ومن اهم هذه الأعمال :- كونشرتو التشيلو والأوركسترا الذي كتبه عام ١٩٥٩ ، والرباعية الوترية الثامنة التي انجزها عام ١٩٦٠ .

كانت حياة شوستاكوفتش الخاصة تمثل صورة متعارضة تماما للطبيعة العاطفية والحسية المثيرة لمهنته الجماهيرية . . . فبعد عام ١٩٤٢ كان يقيم في موسكو بصفة دائمة ، ولم يكن ليغادر هذه المدينة الا للعمل .

أما لينينجراد ، فقد ظلت بلده الأم الذي ارتبط به دائما بأوثق العواطف والذكريات ، وفيها كان يقدم أعماله الموسيقية الهامة لأول مرة . كان يكره السفر ، كما ان رحلاته الى خارج الاتحاد السوفيتي كانت اقل كثيرا من تلك التي قام بها زملاؤه الموسيقيون السوفيت . . ومن اهم رحلاته الى الخارج ، كانت زياراته لألمانيا حيث قضى فترة ، بعد أن حضر مسابقة وارسو الشهيرة عام ١٩٢٧ . . وفي عام ١٩٣٥ ، قام بزيارة لتركيا ، مع وفد من الفنانين السوفييت .

اشتهر شوستاكوفتش بالكفاح من اجل السلام ، وكان عضوا بارزا بالوفد السوفيتي في مؤتمرات السلام العالمية التي عقدت بكل من نيويورك ووارسو وفينا في ١٩٤٩ - ١٩٥٠ - و١٩٥٢ . وفي عام ١٩٥٨ سافر في اطول رحلة له الى الخارج وتسلم شهادة العضوية بأكاديمية سانتا سيشيليا بروما ، ثم الدكتوراه الفخرية من جامعة اكسفورد بانجلترا ، وزار فرنسا التي منحته فيما بعد اجازة « الزعيم الفني » . اما بلاده ، فقد منحته عام ١٩٥٤ اعظم تكريم عندما تقلد درجة « فنان الشعب » للاتحاد السوفيتي . وبعد ذلك بشهور حصل على جائزة لينين للسلام كتكريم لجهوده الموسيقية في المجتمع السوفيتي . اما حياته الخاصة ، فقد شهدت آلاما حزينة في نفس عام ١٩٥٤ لفقده زوجته الأولى . وقد تزوج من « مارجاريتا كاينوفا » بعد ذلك بعامين وكانت تعمل مدرسة ، في الوقت الذي كان ابنه « ماكسيم » قد شق طريقه في عالم الموسيقا كعازف بارع مرموق وناجح للبيانو . ومن الجدير بالذكر ، أن شوستاكوفتش كتب الكثير من اعماله الكبرى للبيانو بهدف أن يعزفها له ابنه مكسيم كميزة خاصة لا تتوفر للكثيرين من عظماء المؤلفين . . ومن اهم هذه الأعمال : كونشرتينو لآلتي بيانو (١٩٥٣) ، وكونشرتو البيانو والأوركسترا رقم (٢) الذي أنجزه عام ١٩٥٧ . . ويتميز كل من هذين العملين بروح الشباب والخفة والرشاقة التي كانت تغمر اعماله الأولى .

وفي مجال الكتابة السيمفونية ، جاءت كل من سيمفونيته الحادية عشرة والثانية عشرة متعارضة تماما مع سابقتها (العاشرة) في أنها يتضمنان برامج ، ولكل منها موضوع يجعلها اقرب الى القصيد السيمفوني منها الى السيمفونية . وكل من هاتين السيمفونيتين ترتبط بأحداث تميزت بها هذه الفترة في الاتحاد السوفيتي ، فقد كتب السيمفونية الحادية عشرة عام ١٩٥٧ بمناسبة العيد الأربعين للثورة . . وهي تشتمل على سرد موسيقي للأحداث الثورية الشهيرة في عام ١٩٠٥ . وترتبط حركاتها الأربع دون توقف وتحمل العناوين الآتية للأجزاء الأربعة المشتملة عليها :

- ميدان القصر - ٩ يناير - للذكرى - إنذار . .

وهي سيمفونية طويلة اشبه بالملحمة الموسيقية التي تروي الأحداث بالأنغام وتطوع القالب السيمفوني لأحداث الرواية . . ولقد رمز شوستاكوفتش للأحداث بألحان ثورية وشعبية شائعة بالاتحاد السوفيتي . . ومن الجدير بالذكر أنه كان مولعا بالخلفية الثقافية والفكرية للنظرية البلشفية ، وهذا ما جعله ينطلق في هذا العمل للتعبير عن أحداث الثورة وفقا لثقافته الغزيرة في هذا المجال .

أكمل شوستاكوفتش سيمفونيته الثانية عشرة بعد ذلك بأربع سنوات وتمكن فيها من تحقيق هدف قديم وهو اهداء عمل سيمفوني عظيم الى اسم لينين والى احداث ثورة ١٩١٧ . ولا تتسم هذه السمفونية بالرواية

والبرنامج بنفس الدرجة التي تتميز بها سابقتها .. ولكنها اقصر في طولها الزمني ، ولا تحمل حركاتها الأربع عناوين محددة لموضوعات ثورية .. ولكنها مع ذلك تزخر بتعبير حي عن الثورة وتطورها من خلال الأناشيد والمارشات التي كانت شائعة ومرتبطة بالثورة السوفيتية منذ عام ١٩١٧ .. هذا فضلا عن الأغاني الثورية التي تمجد لينين . وبالرغم من نجاح وعظمة هاتين السيمفونيتين الا أنها لا ترقيان الى المستوى الفني الذي وصلت اليه السيمفونية العاشرة سواء من ناحية جودة البناء السيمفوني وصنعة الكتابة الموسيقية ، أومن ناحية العمق العاطفي في التعبير ..

كتب شوستاكوفتش كونشرتو للتشيلو والأوركسترا عام ١٩٥٩ على مستوى فني عال .. وصل نبع الأسلوب الفني لسيمفونيته العاشرة .. ويرجع بعض النقاد أن هذا العمل يعتبر ارقى مؤلفات شوستاكوفتش على الاطلاق .. ولقد كتب هذا العمل بالتعاون مع اعظم عازفي التشيلو المعاصرين .. وهو السوفيتي روستروبوفتش ، وهذا ما جعله متفهما لأعمق اساليب الكتابة من ناحية التعبير الموسيقي الممتاز لهذه الآلة العظيمة .. ولقد تعاون روستروبوفتش مع شوستاكوفتش مرة ثانية عندما كتب الكونشرتو الثاني للتشيلو والأوركسترا عام ١٩٦٦ وهو الكونشرتو الذي يتميز بكادنزا حزينة للتشيلو المنفرد بدون الأوركسترا تشغل مكان الحركة الثالثة .. بينما تتغنى الحركة الثانية بألحان عاطفية معبرة .. أما الحركتان الأولى والرابعة ، فهما تتميزان بحوار متكافىء بين التشيلو المنفرد والأوركسترا الكامل يشوبه طابع الالقاء والتحديد والبناء الجيد .

تميزت اعمال شوستاكوفتش في الستينيات باتجاه حديث عالمي في الصنعة المتطورة وفي تطوير الهارمونيات وألوان التوزيع الأوركسترالي . ولقد اثار هذا الاتجاه اعجاب العالم الموسيقي الغربي الذي اعتبر مؤلفاته هذه اضافة الى تجاربهم التي تهدف الى خلق فن موسيقي عالمي جديد يرتبط بانسان القرن العشرين الذي يعرف ويقرأ ويرى ما يختلف عن مكتسبات الانسان في العصور الماضية .. ولقد كان اهتمام الجماهير في العالم الغربي بالغا بشوستاكوفتش منذ اعماله الأولى ، لأنه برز من خلالها كعملاق تتحقق على يديه تجارب موسيقية في اتجاه قومي عالمي لا يقدر عليها الا من عاش تجاربه الفكرية والاجتماعية والسياسية والموسيقية على السواء .. وتبلورت هذه التجارب بوجه خاص في اعماله الطويلة الضخمة ، رغم ان ملامح قوة شخصيته الموسيقية تتضح حتى في موسيقاه الحقيقية الشائعة التي كتبها لجماهير الشعب السوفيتي العامة والذي يستعرض اعمال شوستاكوفتش الكبيرة يلحظ على الفور ان كلا منها يحتوي على ملامح من اعماله السابقة ، يكررها مع اضافة وتقوية وتطوير وتعديل .. هذا مع اضافة لما تحقق له من تفتح في مرحلته التالية .

كتب شوستاكوفتش سيمفونيته الثالثة عشرة في عام ١٩٦٢ .. وهي عمل ضخم يذكر المستمع بأعماله الأولى التي كتبها في قالب الغنائية (الكنتاتا) .. وهي تشتمل على غناء منفرد للباص ، وغناء جماعي من كورال الرجال (الباص ايضا) ، بالاضافة الى الاوركسترا الكامل ، وهو توزيع غريب وجديد على التراث الموسيقي في مجالات الكتابة السيمفونية .. كما انه يتناول موضوعا محددا يشرحه بالموسيقى والغناء ، الا انه في هذه المرة لا يرتبط بالدولة واهدافها بقدر ما يرتبط بمشاعره واختياره الشخصي .

وفي الستينيات أيضا ، كتب شوستاكوفتش الموسيقا التصويرية لأفلام سوفيتية عالمية شهيرة تزخر بمستويات فنية عالية ، حاول بها الاتحاد السوفيتي ان ينافس هوليوود في انتاج افلام متميزة وجادة وهادفة تتكامل فيها الفنون الدرامية والموسيقية في اعلى المستويات . . ولقد حققت هذه الموسيقا الجديدة لشوستاكوفتش نجاحا عالميا عراقيا ، وشهرة جماهيرية في العالم أجمع . . ومن اهم هذه الأفلام السينمائية :

- « خمسة ايام وخمس ليال » (١٩٦٠) . . وفيلم « هاملت » عن ترجمة للأديب السوفيتي الشهير باسترناك .

تعتبر الرباعيات الوترية لشوستاكوفتش من اروع ما ابدع في حياته الموسيقية على الاطلاق وكان قد كتب اهمها في الستينيات أيضا . . وهي تتميز بالتعبير الشخصي العلمي المجرد الذي لا يربط بين الموسيقا ، ونظريات الدولة أو الطبقة العاملة . . ولكنها أعمال موسيقية متطورة عالية الصنعة ، وهذا ما جعلها تنتشر بنجاح ساحق في دول الغرب محققة لمؤلفها المزيد من الأمجاد على المستوى الفني الحديث . . ومن الجدير بالذكر أن اثنين من هذه الرباعيات تزخر بتعبير عاطفي خاص بالمؤلف . . ورباعية واحدة تشتمل على لمحات من ألحان واردة في أعمال سابقة له . . أما رباعيته الوترية الثامنة ، فقد كتبها شوستاكوفتش بمدينة دريسدن بألمانيا الشرقية تكريما لضحايا النازية في الحرب العالمية الثانية . ويرجح النقاد أن هذا الرباعي الوتري يمثل مذكرات شخصية كتبها المؤلف بالموسيقى لشدة تعبيرها العاطفي الحزين عن المرارة والألم . . وهو التعبير الذي كان شوستاكوفتش يتفوق فيه عندما يعبر عن نفسه ومعاناته . . ويشتمل هذا الرباعي الغريب على خمس حركات تعزف بدون توقف . . وتتضمن موسيقا مستعارة من ألحان الحب في أوبرا (الليدي ماكبث) ، ومن ختام الثلاثية للبيانو (عمل رقم ٦٧) .

يعتبر الرباعي الوتري رقم ١٢ لشوستاكوفتش تتويجا لصنعته الموسيقية . . وتلخيصا لأسلوبه المتنوع الاتجاهات في الابداع الموسيقي . فقد كتب هذا الرباعي عام ١٩٦٨ ، ولقد أساء فهمه الكثير من المعلقين في الغرب عندما عزف لأول مرة ، لأنه يتضمن مزيجا من أساليب الكتابة الأوروبية الغربية من ناحية ، والسوفيتية الشعبية من ناحية أخرى . . فهو يشتمل على اللحن الغنائي الجميل والتكرار الحرفي للألحان كموسيقا القرن التاسع عشر التي تخدم فلسفة الفن السوفيتي القومي الجماهيري ، وهي في نفس الوقت تزخر بأساليب حديثة معقدة ترتبط بالموسيقى النمساوي السيريالي الشهير « شونبرج » من ناحية الصنعة والقالب ، فهذه الرباعية تتضمن فواصل كثيرة مكتوبة بالأسلوب السيريالي الحديث الذي تفوق فيه شونبرج حتى اعتبر مقلدا لسيمفونية الحجرة التي كان شونبرج قد كتبها في النمسا عام ١٩٠٦ . . والمهم هنا هو أن شوستاكوفتش قدم مزيجا من أساليب موسيقية متعددة بعضها رجعي ينتمي للقرن التاسع عشر وترضى عنه السلطة في الاتحاد السوفيتي . . والبعض الآخر حديث متطور سيريالي عالمي . . كل ذلك في عمل واحد هو الرباعية الوترية رقم ١٢ . . ولقد تكررت تجربة شوستاكوفتش في استخدام الأسلوب السيريالي الحديث من خلال سيمفونيته الرابعة عشرة . . والسوناته للفيولينه والبيانو عمل رقم ١٣٤ .

ومن خلال تراث شوستاكوفتش العظيم ، تحققت لأبناء الجيل الأصغر من المؤلفين السوفيت فرص طرق أبواب الموسيقا الحديثة .. والاندماج في تجارب الموسيقا الالكترونية العصرية .. هذا إلى جانب كتابة الموسيقا الجماهيرية التي تخدم الطبقة العاملة وتمجد كفاحها .. ولولا شوستاكوفتش ، ما تحققت للعالم نظرة مقارنة بين تراث القرن التاسع عشر .. والابداع الحديث في مجالات موسيقا العلم والعقل والفضاء ، لأن موسيقاه اشتملت على مزيج هذه الأساليب .

***

الأسس النظرية للطب الإسلامي

بول غليونجي

لم يخلق سوى الخالق الباري شيئا من لا شيء ، ولم ينبت العلم قط عن فراغ فقد نهل العصر الحديث عن عصر النهضة ، وعصر النهضة عن العرب ، والعرب عن الاغريق والهنود وغيرهما ، والاغريق عن قدامى المصريين ، ولو أن الكتابة ابتكرت قبل قدامى المصريين لعرفنا عن حظي المصريين بعلمهم .

ولذا قلنا ، إذا ابتغينا خوض فسيولوجيا العرب ، أي علم وظائف الأعضاء كما توهموه ، وجدنا أنفسنا مضطرين ، في كل خطوة نخطوها ، إلى العودة إلى الاغريق ، أعني بصفة خاصة الى فلاسفتهم الأيونيين ، وأطبائهم الرواد ، في محاولتنا تمييز ما أضافه العرب الى أقرانهم من التوضيح أو التنقيح أو الاضافة .

وبما أن بدن الحيوان أو الانسان مكون من مادة تتكون وتتغذى وتنمو وتتحلل حسب قوانين نحن في صدد تحديدها ، فانه يتحتم علينا محاولة إدراك مفهوم المادة عند القدامى وهم لم يفطنوا إلى وسائل التحليل الدقيقة التي ألقت حديثا قبسا من الضوء على تكوينها ، وإن ظلت المادة إلى الآن محاطة بسرية وغموض مطبقين .

ويمكن القول إن تاريخ الطب اليوناني يبدأ بمدرستي قنيدوس وقوّ حيث إن أبقراط نشأ منها وبصفة خاصة من قو ، ولكنه تبين من مؤلفات علماء هاتين المدرستين أنهم تأثروا بفلاسفة سبقوهم أو عاصروهم ، كأتباع المدرستين الأيونية أو الصقلية اللتين تسميان عادة « قبل سقراطية » حيث إن أبقراط وسقراط تعاصرا على وجه التقريب ، وأنهما نبعا من ظروف ثقافية متماثلة وانطلقا منها كل في ميدانه .

بدأت التأملات الفلسفية تظهر في أطراف العالم الاغريقي أكثر من ظهورها في مركزه بأثينا ، ووردت

التأملات الكونية الأولى من آسيا الصغرى ومن جنوب إيطاليا وصقلية حيث كثرت مستعمرات المهاجرين الاغريق ، وقد يكون اختلاطهم بالحضارات الأجنبية في هذه البلاد الغريبة هي التي فتحت أذهان الاغريق لآراء جديدة .

وكان الاغريق رواد الجمع بين الفلسفة والطب والفنون ، ونسبوا أول اجتهاداتهم إلى الآلهة ، فقد روى السكندريون أن لينوس (حوالي ١٤٠٠ ق . م .) الموسيقار الشاعر وأستاذ (أورفيوس) صانع المعجزات ، الذي كان يسحر الحيوانات والنباتات بنغماته الشجية ، ومؤسس ديانة سرية ركائزها التنسك والنباتية والايمان بالخلاص والحياة الأبدية ، رووا أن لينوس هذا كان ابن الاله أبولو ، وبنى الكون من عنصرين هما : الماء والمادة ، وأخذ بأن هذين الركنين أنتجا حيوانا ذا رأسين ، رأس أسد ورأس ثور ، تتوسطهما صورة إله الزمن والقوة والعدل .

لم ترد لنا نظريات أول طبيب من غير الكهنة وكان اسمه ملامبوس وهو الذي أحدثه صغار الأفاعي التي كان يرعاها ملكة تفهم لغة الطيور والثعابين ، وقوة شفاء الاضطرابات النفسية ، كما أنه لم ترد لنا آراء أسقلابيوس الذي كان صاحب المعجزات التي ضاق بها الاله (زوس) ذرعا لسلبه أرواح المرضى الذين كان حكم عليهم بالموت ، والذي أُلّه فيما بعد .

إنه لا يضير بحثنا أن النظريات الاولى كانت وليدة تأملات فلسفية وقياسات منطقية أسسها بعض الملاحظات السطحية التي لم يكن لغيرها سبيل ، فإن الفلسفة المجردة كانت - بطبيعة أمر هذا العهد - حجر زاوية العلم والطب على السواء ، وهذا ما عبر عنه أبقراط بقوله إن الفيلسوف في منزلة الآلهة ، وأخذ به جالينوس عندما أفرد له مؤلفه « على الطبيب الفاضل أن يكون فيلسوفا » حيث قال : « إن معرفة طبيعة الأمراض وفوارقها وإدراك الدلالات العلاجية تلزم الدراية بالمنطق ، وأن متابعة البحث توجب القنوع واهمال التهافت على الثراء ، ولذا يتحتم على الطبيب الالمام بكافة أقسام الفلسفة : المنطق والطبيعة والأخلاقيات » .

ولكن ابن سينا وضع حدا للفلسفة في ممارسة الطب ، مع أنه ارتوى من المنبعين وأضاف إليهما ، وهذا في مواضع عدة مثلا في قوله عند كلامه عن الأخلاط « وقد بقي في أمور الأخلاط مباحث ليست تليق بالاطباء أن يبحثوا فيها إذ ليست صناعتهم بل بالحكماء ، فأعرضنا عنها » (الكتاب الأول ، التعليم الرابع ، الفصل الأول) .

وكان الواقع من تعدوا عالم الأساطير بعض حكماء الشرق الأدنى الذين دأبوا على البحث عن المبادىء الأولى للكائنات ، تخيلها البعض ، أمثال طاليس وهراقليط وأنكسمنس ، عنصرا واحدا ، إما الأرض أو الهواء أو النار أو الماء ، وبعضٌ آخر عنصرين ، وبعضٌ أربعة وبعضٌ عناصر لا حصر لها .

ولد طاليس - الموصوف بالحكيم - في ملطية ، وأسس أول مدرسة فلسفية أيونية[1] وبرع في الرياضيات ، فقد اكتشف نظريات وقضايا هندسية خطيرة وقاس ارتفاع الهرم بتطبيق قانون المثلثات المتشابهة على قياسين هما : طول ظل الهرم وطول ظل عصا ، وأكد أن ضوء القمر إنما هو منعكس من الشمس .

---

(١) نسبة إلى شعب إغريقي هاجر من الوطن الأم إلى شواطئ آسيا الصغرى وأسس مستعمرات ناجحة في ملطية وأفسس وغيرها وفي جزر بحر إيجة وعلى شواطئ البحر الأسود وكانت هذه البلاد التي شغلها تسمية (أيونيا) أول مركز لإشعاع الحضارة الإغريقية في القرن السادس ق . م

أسس طاليس الكون على الماء ، فقال إن الماء سبب الكون الأول ويحوي قوة غريزية وروحا حية بمنزلة المغنطيس والكهرمان وهي مبدأ الحركة والتغير ، وتحلل الحرارة ناشئة عن الرطوبة ، والجفاف سبب الموت ، وتوهم أن المادة متصلة لا فراغ فيها وقابلة للقسمة الى مالا نهاية . ومن أقواله المأثورة « إن أضخم شيء هو الفضاء لأنه يحوي الكون ، وأسرع شيء هو الذهن لأنه يسرع الى كل مكان ، وأحكم شيء هو الزمن لأنه يبين كل شيء ، وأصعب شيء هو معرفة الذات » .

وبالعكس فقد جنح أنكسيمنس[١] إلى أن المخلوقات كلها من الهواء بالتكثيف والتخفيف بواسطة الحركة الأزلية التي هي قانون الكون حيث إنه لا تغير دون حركة ، فإذا خف الهواء صار نارا ، وإذا تكاثف أصبح ريحا ثم سحابا ثم ماء ثم أرضا ثم حجرا .. الخ .

أما فيثاغورس (القرن السادس ق . م .) الذي قيل عنه إن اسمه مشتق من اسم الكاهنة الملهمة المسماة (بيثيا) ، فقد روى عنه العجب العجاب ووضعه القدامى بمنزلة الأنبياء ، وقد زار مصر سنوات طويلة سعيا للعلم وأفرد له ابن أبي أصيبعة صفحات ورد فيها : « إن فيثاغورس أخذ الحكمة عن سليمان بن داود عليهما السلام وكان قد أخذ الهندسة قبلها من المصريين ، وله في نضد العلم وترتيبه على خواص العدد ومراتبه رموز عجيبة وأغراض بعيدة » . تخيل فيثاغورس - صاحب نظرية مربع وتر الزاوية القائمة - الكون خاضعا لقوانين الأرقام ، وآمن بأن التناغم والنظام هما المبدآن المنظمان للكون . ووصف المكعب بأنه يمثل الأرض ، والهرم بأنه النار ، وثماني الأسطح بأنه الهواء ، وذا العشرين سطحا بأنه الماء ، وقدر للكون خمسة عناصر أهمها النار .

وإنما ما يلفت نظرنا هو أن هذا الفيلسوف الباطني والرياضي الماهر قدس رقم (أربعة) وعده الرقم الكامل لأنه مجموع وحاصل ضرب قاسميه في آن واحد ، ومع أن مدرسته مالت إلى لون من الاشتراكية وحلت بعد وفاته وحوربت لأسباب سياسية ، إلا أنها ظلت على شكل طائفة سرية كان لها أبلغ النفوذ في سياسة إيطاليا الجنوبية حيث منشؤها ، وامتد نفوذها إلى مدرستي قنيدوس وقوسقط رأس أبقراط ، التي حددت الأيام الخاسمة في الأمراض لمقابلتها أرقاما توهموا لها خواص معينة ، وإلى أنبادقليس الذي حدد للعناصر عدد (أربعة) لأنه الرقم الكامل .

كان أحد تلاميذ فيثاغورس الطبيب (القمايون) الذي لقب بأبي الطب قبل الأبقراطي ، قسم هذا العالم الجسد الى أربع مناطق : الرأس ووضع فيها مركز الروح ، والقلب حيث مركز الحس ، والسرة التي ركزت فيها الوظائف النباتية ، والعانة التي خصت بالانجاب . ومن أهم استنتاجاته أن الدماغ هو مركز الفكر ، وهو الرأي الذي اتخذه أفلاطون وأبقراط وعارضه أرسطاطاليس والرواقيون الذين عادوا إلى النظرية السالفة القائلة بأن مركز الفكر هو القلب .

وقد ذهب القمايون إلى أن كل المخلوقات خلقت من الماء والارض ، وأن الأرض نشأت من البحر وستعود إليه ، وأطال القول في الكيفيات المتقابلة : السواد والبياض والحلاوة والمرارة والجودة والفساد ، والكبر والصغر .. الخ ، فشبه الصحة بالتوازن بين قوى

(١) أنكسيمنس الملطي المولود سنة ٦١٠ ق . م .

تساوت حقوقها إزاء القضاء ، فإن تحكمت إحداها فيها فسدت حقوق الأخرى ، ثم شبه تلاميذه الصحة بقيثار شدت أوتاره شدا متساويا ، فإذا ارتخى أحدها زال التناغم وماتت الروح قبل موت البدن . ومن البديهي أن فكرة التوازن هي الأصل الذي اقتبس منه أبقراط والأبقراطيون فكرة المزاج الحميد وقد ذهب (دي ريينزي) وغيره الى أن كتاب الفمايون (في طبيعة الانسان) هو النبع الذي استقى منه أبقراط وأصحابه الكثير من المجموعة الأبقراطية[٣] .

وقد أنكر الفمايون وجود أية فوارق بين المادة والذهن ونسب إلى الهواء طاقة ذهنية ووظيفة بدنية تخلق بواسطتها الفكر ، والدماغ في نظره كان آلة لتجميع أفعال الهواء وإصداره أوامره الى الأعضاء بموجب هذه الآلة .

ثم جاء ديوجنس الأبولوني (مولود في سنة ٤٤٠ ق . م) حاملا لواء نظرية مماثلة لنظرية أنكسيمنس التي أسلفنا ذكرها ، قائلا إن الهواء إذا تكثف أو خف كون كل عناصر الكون ، وأكد أن لا شيء ينشأ من فراغ أو يتحلل إليه ، وأن المواد المختلفة تنشأ عن تغيرات أو استحالات تطرأ على مواد متشابهة حيث إنها ، إذا اختلفت ، لما استطاعت التمازج أو التفاعل أو التشابه ، وبالتالي ـ على سبيل المثال ـ لما استطاع النبات النمو ولما خلق الحيوان ونما .

اختلف هرقليط (المولود سنة ٥٣٥ ق . م .) عن هؤلاء ونسب الكون الى مبدأ موحد آخر هو النار الذي يشعل ذاته ويتحول بالتكاثف وتمدد الرطوبة إلى روح ، ويكتسب شكلا وصورة ، فكان من الطبيعي أن يصرح بأن الاشتعال سر الحياة ومفتاحها ، وأن الخلق ليس من أعمال الآلهة ولكنه ناجم عن النار الدائم التطور والاستحالة والتحرك في اتجاهين : إلى أسفل من النار الى الارض ، والى أعلى من الأرض الى النار .

وفي وسط هذا الغليان الفكري أنكر بارمنيدس (المولود حوالي سنة ٥٣٥ ق . م .) إمكان التغير ووجود الفراغ ، وبالتالي أنكر الحركة ، لأن الحركة تستوجب الانتقال من مكان الى فراغ وهذا مستحيل لاستحالة الفراغ ، ثم نسب كل الظواهر إلى البرودة والحرارة .

تبعه تلميذه المفضل زينو الأيلي[٤] أستاذ الجدل الذي وصفه أفلاطون بأنه استطاع ببراعته في الجدل ، جعل الشيء الواحد متشابها ومختلفا ومفردا وكثرة ، وساكنا ومتحركا معا ، واشتهر بقياسه المنطقي الذي توصل بواسطته إلى البرهان بأن الحركة مستحيلة على أساس أن الزمن والفضاء نسيجان متصلان لا يقبلان القسمة إلى ما لا نهاية . وقد حيرت هذه القضية علماء المنطق إلى أن ظهرت حديثا نظرية الـ (كم) التي تقسم الطاقة والزمان والمكان إلى جزئيات لا تقبل القسمة .

أما انبادقليس أو بندقليس الصقلي (ولد حوالي ٥٠٠ ق . م .) فقد قال عنه ابن أبي أصيبعة ، نقلا عن القاضي الصاعد ، « انه كان في زمان داود النبي عليه السلام وكان أخذ الحكمة عن لقمان الحكيم بالشام » .

---

(٣) مجموعة كتابات نسبة إلى أبقراط بعد وفاته بمدة طويلة وإن كان من المستحيل التأكيد على أيها من عمله الخاص فهي تشمل مقالات يناقض أحياناً بعضها بعضاً وإن كان فيها ما يعبر عن فكر متماسك وافق العلماء على أنه الفكر الأبقراطي الصحيح .

(٤) ذكر ابن أبي أصيبعة (ص ٦٠ هامش رقم ٧) زينون الصغير إذ أشار إلى جماعة من عظماء الفلاسفة وأكابرهم على ما ذكره اسحق بن حنين وقد غلب عليه المنطق بأنه قصد به أحد ثلاثة : زينون الايلي الذي ولد بين ٤٩٠ و ٤٨٥ ق . م . ، أو زينوبيسوم الذي ولد في قبرص في أواخر القرن الرابع ق . م . ومؤسس المذهب الرواقي ، أو زينو الصيداوي زعيم مذهب الأبيقوري .

وكانت نواة تعليمه أن الكون مبني من أركان أربعة لا يمكن تقسيمها أو تغييرها ، وهي أصول الأجسام بتمازجها وتجمعها على أشكال مختلفة ونسب متباينة ، وأن هذا الامتزاج خاضع لقوانين الجاذبية والتنافر ، وفي هذا أثر واضح لقداسة رقم أربعة النابعة عن تعاليم فيثاغورس ، وهي القداسة التي تجلت أيضا في عدد الأخلاط والأمزجة كما سنرى فيما بعد .

وهذه النظرية التي تشبه بعض الشبه النظريات الكيمائية الحديثة من حيث التجاذب والتنافر ، ودعت الى تسميته بأبي الكيمياء الاغريقية ، هي أصل العقيدة بأن الانسان يستطيع تحويل المعادن بعضها الى بعض والى ذهب ، وهي القضية التي شغلت الكيميائيين آلاف السنين وسماها العرب بالصنعة .

وبينما كان هؤلاء يبنون نظريات مؤسسة على عدد محدود من العناصر يتراوح بين العنصر الواحد والعناصر الأربعة ، لمع نجم انكساغورس (ولد سنة ٤٩٩ ق . م) الذي اشتهر بثورته الفكرية وعدم اكتراثه بالنظريات القائمة أو بالأديان السائدة ، مؤمنا بأسبقية التكوين Preformation ، أي بأن الكون مكون من أنواع لا حصر لها من الجزئيات ، عددها عدد الكائنات المختلفة وطبائعها مماثلة لطبائعها ، ولكنها من الصغر بحيث لا تظهر الا اذا اندمج فيها عدد عظيم ، وأن عملية الخلق ما هي إلا تجميع عدد عظيم من تلك الجزئيات المتماثلة وأن أنسجة الجسم المختلفة موجودة جاهزة في الكون وفي الغذاء .

أما المبدأ الموجه لكل هذه العملية ـ وهو المبدأ المقابل لمبدأ الجاذبية والنفور في نظام أنبادقليس ـ فسماه انكساغورس الـ (نوس) أي الذهن . وكان لانكساغورس ـ لايمانه بالذهن ، ولبعده عن خزعبلات الكهنة ـ بالغ الفضل في استقرار ذهن باركليس[*] ذاته ، حين دربه على تطبيق العقل على القضايا الطبيعية وحرره من الهواجس الدينية العقيمة ، وبث فيه من جديد الأمل بعد أن كان تملكه الاضطراب واليأس .

وأخيرا فلنذكر ديموقريطس (حوالي ٤٦٠ ـ ٣٧٠ ق . م .) ، أبو النظرية الذرية ، وكان ماديا مقتنعا بأن المادة تحمل في ذاتها كل قوى الكائنات وكيفياتها ، فارتأى الحياة على أنها نتيجة لتجمع عفوي من الذرات التي لا يمكن كسرها ، وأنكر وحدة البدن التي أسس عليها أبقراط نظامه .

مهد هؤلاء الفلاسفة الطبيون أو الأطباء الفلاسفون الطريق لفكري عهد أثينا الذهبي أو عهد باركليس ، وهو العصر الذي ازدهرت فيه الحضارة الاغريقية وانتشرت الى جل حوض البحر المتوسط ، وأثمرت أحلى ثمارها وسمقت في أثينا وقوّ بأمثال أبقراط وسقراط وأفلاطون وبعدهم توارثها أرسططاليس ، وفي آسيا الصغرى والاسكندرية أمثال هيروفليس وايرازستراتس وجاليونس ، وانقسم العلماء إلى فئات منها الآخذة بالعناصر الأربعة (وهي التي حازت الغلبة) وأخرى بعناصر لا حصر لها ، وبعضها يؤمن بأن المادة متصلة ، وأخرى جنحت إلى أنها مكونة من جزئيات منفصلة تفصل بينها ثغرات من الفراغ .

لقد ذكرنا أن مدرسة العناصر الأربعة هي التي غلبت على الأخرى ، وهي التي انضم اليها العرب . فلنقف برهة لنتأمل حقيقة هذه العناصر كما توهمها القدامى وقد

(*) باركليس ، ولد حوالي سنة ٤٩٥ ق . م . وحكم أثينا من ٤٤٣ إلى ٤٢٩ ق . م . وكانت فترة ولايته ألمع فترة في التاريخ الإغريقي .

أطلق عليها الاغريق (ستويكيا) وعربها العرب فسموها أسطقسات .

لم تكن الأسطقسات في نظرهم مواد بالمدلول الحالي لهذه اللفظة ، ولكنها رئيت على أنها مجموعات من الكيفيات أو الصفات مضافة إلى جوهر أزلي أبدي ، لا تستطيع الوجود مستقلة عنه ولا سبيل إلى ادراكه ، سمي الهيولي ، وهذه الكيفيات حدد عددها فقيل إنها أربع ، اثنان تقابل اثنين : وهي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة .

ثم قيل إن هذه الكيفيات تستطيع الفعل بعضها في بعض والانفعال بعضها عن بعض ، وتتمازج وتتخالط وينشأ عن تمازجها وتخالطها أجسام تختلف حسب نسب هذا التخالط فيها ، وأول هذه الأجسام سمي الأركان ، وحيث إن الركن لا يمكن منطقيا احتواؤه على كيفيتين متضادتين ، حدد عدد هذه الأركان بعدد احتمالات توافق أزواج الكيفيات غير المتضادة ، فوجد بالحساب أن عدد هذه الاحتمالات أربعة . ومن ثم قيل إن عدد العناصر أربعة : النار والماء والأرض والهواء ، تتمتع بالكيفيات المبينة في جدول رقم (١) .

وإذا اختلطت الكيفيات الأولى نتج عنها كيفيات ثانية مركبة منها كالخفة والثقل والصلابة الخ . . . وهي التي تميز الخامات .

وإذا قارنا هذه التخيلات بنظريات الكيمياء الحالية ، لاحظنا بينها تشابها في عمومها مع اختلاف في تفاصيلها ، فإذا استبدلنا تركيب الغلاف الالكتروني المحيط بنواة الذرة بالكيفيات ، وإذا اعتبرنا تبعية خواص المادة (أو كيفياتها) لتركيب هذا الغلاف مهما كان تكوين النواة ، وجدنا توافقا تاما بين نظرية الخلاية والنفور والألفة الكيماوية كما نراها اليوم .

أما الاعتقاد باستطاعة الانسان تحويل المعادن بعضها الى بعض وبالتالي الى الذهب بواسطة اختلاط كيفياتها وإحداث أمزجة جديدة ، فإن هذا صحيح بقدر استطاعة الانسان تغيير الخواص الكيماوية بتغير الغلاف الالكتروني ، وهذا ما صنعته الكيمياء الحديثة عندما اكتشفت النظائر الصناعية ، مشعة كانت أو غير مشعة ، التي اكتسبت خواص جديدة تشابه خواص نظائرها الكيماوية والفسيولوجية مع اختلاف خواصها الطبيعية كالوزن الذري ، لأن نواتها لم تستحل إلى نواة أخرى ، أما خواص الأركان ووظيفة كل منها فيقول عنها ابن سينا إنها أربعة :

الأرض : وهو جرم بسيط موضعه الطبيعي هو وسط الكل وهو بارد يابس في طبعه ووجوده في الكائنات وجود مفيد للاستمساك (التماسك) والثبات وحفظ الأشكال والهيئات .

جدول رقم (١)

الركن	الكيفيات	الخلط
النار	حرارة ويبس	المرة الصفراء
الماء	برد ورطوبة	البلغم
الهواء	حرارة ورطوبة	الدم
الأرض	برد ويبس	المرة السوداء

الماء : وهو جرم بسيط موضعه الطبيعي أن يكون شاملا للأرض مشمولا للهواء ، وهو بارد رطب ، وهو يتفرق ويتحد ويقبل أي شكل كان ولا يحفظه ، ووجوده في الكائنات لسلس الأشكال والتعديل ، ويفيد اليابس قبولا للتمديد والتشكيل ، واستفاد منه حفظا لما حدث فيه من تقويم وتعديل .

الهواء : وهو جرم بسيط موضعه الطبيعي فوق الماء وتحت النار ، وطبعه حار رطب ، ووجوده في الكائنات لتتخلخل وتلطف وتخف وتستقل .

النار : وهو جرم بسيط موضعه فوق الأجرام العنصرية ومكانه الطبيعي هو السطح المقعر من الفلك الذي ينتهي عنده الكون والفساد ، وطبعه حار يابس ووجوده في الكائنات لينضج ويلطف ويمتزج ويجري فيها بتنفيذه الجوهر الهوائي وليكسر من برد العنصرين الثقيلين الباردين فيرجعان من العنصرية الى المزاجية .

والثقيلان (أرض وماء) أعون في كون الأعضاء وفي سكونها ، والخفيفان أعون في كون الأرواح وفي تحريك الأعضاء وان كان المحرك الأول هو النفس .

الأخلاط : ومن هذا المنهج الفكري جاءت الخطوة التالية التي أدت الى العقيدة بأنه ، إذا كان امتزاج الكيفيات ينشيء الأركان فإنه ينشر في البدن أربع مواد أخرى تتسم بالكيفيات ذاتها على الوجه المبين في الجدول رقم (١) وهي الدم والبلغم والمرة الصفراء والمرة السوداء وسميت الأخلاط ، ولا شك في أن فكرة الأخلاط نشأت عن ملاحظة سوائل الجسم .. فالدم والمرة والبلغم ظاهرة للعين ، اللهم الا في حالة المرة السوداء التي تدعو الى التساؤل عن نشأتها . أكانت نتيجة منطقية لضرورة استكمال جدول تزاوج الكيفيات ، حيث إنه إذا تزاوجت الرطوبة والحرارة في الدم ، والرطوبة والبرودة في البلغم ، والحرارة والجفاف في المرة الصفراء ، فلا مفر قياسيا من وجود خلط رابع يضم البرودة والجفاف ، أم نتجت عن ملاحظة القيء الأسود المصاحب لتضخم الطحال في حالات الملاريا وتليف الكبد .

والخلط ـ كما عرفه ابن سينا ـ جسم رطب سيال يستحيل اليه الغذاء ومنه خلط جيد وهو الذي من شأنه أن يصير جزءا من المغتذي ، ومنه خلط رديء وهو الذي ليس من شأنه ذلك وعلى الجسم ان يتخلص منه .

والخلط الجيد على ثلاث درجات من سلّم الاستحالة الى كمال التشابه بالمغتذي ، أولها الرطوبة المحصورة في اطراف العروق المجاورة للأعضاء والساقية لها ، والثانية الرطوبة المبثة في الأعضاء الأصلية وهي مستعدة لأن تستحيل غذاء أو ان تبل الأعضاء اذا جفت ، والثالثة الرطوبة التي استحالت الى جوهر الأعضاء من طريق المزاج او التشبيه ولم تستحل بعد من طريق القوام التام ، اضاف ابن سينا رطوبة رابعة وهي المداخلة للأعضاء الأصلية[٦] منذ ابتداء النشوء ، وهي التي يتحقق بها اتصال أجزائها ، ومبدؤها النطفة ، ومبدأ النطفة من الأخلاط .

واذا ترجمنا هذا الوصف الى لغتنا العلمية الحديثة قلنا ان لكل من الرطوبات ما يقابله في تصورنا الحالي (جدول ٢) .

(٦) الأعضاء الأصلية هي القلب والكبد والدماغ (المخ) .

جدول رقم (٢)

	الرطوبات	المقابل لها
الرطوبة الأولى	الرطوبة المحصورة في تجاويف أطراف العروق الساقية للأعضاء	مصل الدم
الرطوبة الثانية	الرطوبة المبثة في الأعضاء الأصلية وهي مستعدة لأن تستحيل غذاء	السائل الموجود بين الخلايا
الرطوبة الثالثة	الرطوبة التي استحالت الى جوهر الأعضاء من طريق المزاج او التشبيه	مكونات الخلايا
الرطوبة الرابعة	الرطوبة المخالطة للأعضاء الأصلية	جوهر الأعضاء وأساس قوامها

ومن العجيب أن التفكير المجرد ، غير المستعين بمجهر أو بتحليل كيمائى ، يصل بالحدس إلى هذا القرب من الحقائق العلمية الثابتة .

تولدا لأخلاط :

يبدو من كتابات جالينوس أنه كان يرى أن الأخلاط مزدوجة الأصول ، فهو يقول تارة إنها موجودة بطبيعة التكوين فى الغذاء كالصفرة فى مح البيض أو فى العسل[7] ، وأن إنتاجها فى الجسم يتم بفصلها عن هذه الأغذية بعد دخولها البدن ، ويقول تارة أخرى إنها تتكون فى البدن نتيجة لفصل كيفياتها من الغذاء وإعادة تركيبها .

وقد أخذ ابن سينا بالرأى الثانى فقال إن الطعام اذا ورد على المعدة انهضم الانهضام التام لا بحرارة المعدة وحدها بل بحرارة تفد اليها من الكبد عن اليمين ، والطحال عن اليسار ، والثرب من الأمام ، والقلب من فوق ، فيصير الطعام كيلوسا[8] ويندفع الكيلوس عن طريق العروق المتصلة بالأمعاء الى العرق المسمى بباب الكبد (الوريد البابى) ، وينفذ فى فروعه المتضائلة كالشعر ملاقية لفوهات العرق الطالع من حدبة الكبد (الوريد الأجوف) ، فاذا تفرق فى ليف هذه العروق صار كأن الكبد بكليتها مقابلة لكلية هذا الكيلوس وكان لذلك فعلها فيه أشد وحينئذ ينطبخ .

ويضيف ابن سينا أن فى كل انطباخ رغوة ورسوبا ، بالاضافة الى شىء محترق اذا أفرط الطبخ ، أو شىء فج اذا قصر الطبخ .

فالرغوة هى الصفراء والراسب هو السوداء وهما طبيعيتان ، والمحترق لطيفه صفراء رديئة والراسب سوداء رديئة وهما غير طبيعتين . والفج هو البلغم ، وأما ما يتصفى من هذه الجملة نضيجا فهو الدم . الا أن الدم بعد أن يدوم فى الكبد فترة يصبح أرق مما ينبغى لكثرة المائية فيه ، فاذا انفصل عن الكبد يتصفى أيضا عن المائية الفضيلة ، فتنجذب هذه المائية فى العرق النازل الى الكليتين (الوريد الكلوى) حاملة من الدم ما يصلح لغذاء الكلية ، فتغذو الكلية بما فى هذه المائية من

(٧) استنتج هذا من لون المح والعسل المائل إلى الصفرة .

(٨) جوهر سيال شبيه بالكشك الثخين ينتج عن هضم الغذاء فى المعدة

الدسومة والدموية ويندفع باقيها الى المثانة ، وهو البول أما الدم المصفى فى الكلية فانه يعود عن طريق الأوردة ذاتها ويندفع الوريد الأجوف الى الاعضاء .

من هنا يتضح تناقض هذه النظرية التى ما زالت قائمة حتى عصر هارق فى القرن السابع عشر ، فانه الاعتقاد ساد فإن الشرايين خاوية من الدم أو تكاد تكون خاوية منه ولا تحوى الا هواء وروحا ، وأن الدم يتكون فى الكبد ، ثم يصفى فى الكلية ويعود الى الوريد الأجوف عن طريق الأوردة ذاتها التى أوصلته الى الكلية ، ومن ثم يوزع على الانسجة وعن طريق فروع الوريد الأجوف ، ثم يعود عن طريقه الى القلب حيث يتبخر ما علق بالدم من شوائب ، وفى هذا تناقض واضح حيث إن هذه النظرية تفرض حركتين متضادتين فى الوريد نفسه .

غير أن ازدواج الاتجاهات فى الوعاء الواحد ومد وجزر الدم فى الاوعية لم يزعج القدامى بل كان من دعائم الفسيولوجيا ، فشبهوه بمرور الغذاء الى المعدة عند الازدراد ومن المعدة الى الفم عند القيء ، ومرور الفضلات الى أسفل عند التخلص منها وعودتها فى قيء برازى اذا ما حدث القولنج ، واتجاه الشهيق الى الداخل والزفير الى الخارج ، الخ . . .

وفى الواقع أنهم دمجوا الاخلاط بالقوى والكيفيات حيث قالوا أيضا إن الحرارة والبرودة سببا تولد الاخلاط ، فالحرارة المعتدلة تولد الدم ، والحرارة المفرطة تولد الصفراء ، والمحرقة تولد السوداء ، والبرودة تولد البلغم ، وفى نظرتهم الفلسفية الغائية (٩) الى الحياة قالوا مع ابن سينا :

عن الدم : إن سببه الفاعل هو حرارة معتدلة .
وسببه المادى هو الغذاء المعتدل .
وسببه الصورى النضج الفاضل .
وسببه التمامى تغذية البدن .
وعن الصفراء : ان سببها الفاعل حرارة معتدلة .
وسببها المادى الاغذية اللطيفة الحارة والحلوة الدسمة والحريفة .
وسببها الصورى مجاوزة النضج الى الافراط .
وسببها التمامى الضرورة والمنفعة .
وعن البلغم : ان سببه الفاعل حرارة مقصرة .
وسببه المادى الأغذية الغليظة الرطبة اللزجة الباردة .
وسببه الصورى قصور النضج .
وسببه التمامى ضرورته ومنفعته .
وعن السوداء : إن سببها الفاعل حرارة معتدلة .
وسببها المادى الغذاء الشديد الغلظ القليل الرطوبة .
وسببها الصورى الثقل المرسب فلا يسيل ولا يتحلل .
وسببها التمامى ضرورتها ومنفعتها .

وقد ميز جالينوس بين نوعين من البلغم ، البلغم الطبيعى وهو حلو المذاق ، والبلغم المرضى وهو حامض المذاق ولزج القوام ، فى حين أن حنين بن اسحق ميز بين : الحلو وهو يميل الى الحرارة والرطوبة ، والحامض وهو يميل الى البرد واليبس ، ونوع يشبه الزجاج المذاب وهو أبرد أصنافه وأغلظها وأرطبها ، ونوع لا طعم له وهو خالص البرودة والرطوبة .

ثم قيل إن بلغم الأنف المالح يتكون في بطون الدماغ ويفرز عبر الصفيحة الصفاوية الموجودة بين الدماغ

---

(٩) الغائية : التى تستتنج وجوب الشكل من الغاية المفروضة وليس بالعكس .

والألف ، وأنه بطبيعته فضل يصعب التخلص منه أكثر من كونه خلطا ، وأنه اذا احتبس لقصور هضم المعدة سبب الاستسقاء وأنواعا من الحميات وأمراض الدماغ .

المرة السوداء : لم تنل أية نظرية قديمة من النقد من قبل المحدثين مثلما نالته السوداء مع أنها كونت جزءا متكاملا من نظام منطقي بني من جهة على قداسة رقم (٤) وضرورة وجود خلط رابع يتسم بالبرودة واليبس لاستكمال ازدواج الكيفيات (انظر الجدول رقم ٢) .

ووصف منها صنفان : صنف طبيعي أصل هو بمنزلة عكر الدم وثفله ويعرف بالخلط السوداوي ، وهذا الصنف في الحقيقة بارد يابس ، وصنف خارج عن الأمر الطبيعي ويتولد عن احتراق سائر الأخلاط وهو الذي يسمى مرة سوداء ، وهو أسخن وأخف من الأول وهو رديء مهلك .

الا أن القياس الذي استنتج به وجود السوداء وجد سندا من واقع القيء الأسود والاسهال القاتم اللذين يلازمان أمراضا تتميز بضخامة الطحال مثل الملاريا الخبيثة ومرض البول الأسود وتلف الكبد وأمراض الدم ، وهي أمراض منتشرة في بلاد حوض البحر المتوسط فتخيل أن الطحال يجتذب السوداء من المعدة عن طريق الأوعية الموصلة بينها ليتخذ من بعضها غذاء ، ويعيد الباقي عن طريق الأوعية ذاتها الى المعدة حيث تعين على الهضم ، ثم إنه قيل إن غلبة السوداء تحدث السرطان ومرض الفيل والجذام والاسهال والدوسنتريا ومرضين تدل أسماؤهما على هذه النسبة ، أولهما الجمرة وسميت بالاغريقية والفرنسية (أنتراكس ومعناها الفحم) والمالنخوليا (ومعناها المرة السوداء) ،

ثم إن الوسواس الذي تتميز به المالنخوليا عرف بالاغريقية واللغات الغربية بلفظ (ايبوكوندريازس) أي مرض الشراسيف ، وهذا أمر يشير بوضوح الى علاقته المزعومة بالكبد والطحال .

المزاج : واذا امتزجت الأركان وما يلازمها من كيفيات انفعل بعضها عن بعض حتى تستقر على تعادل وهو الصحة ، أو على غلبة وهي المرض .

والمزاج على نوعين : مزاج أول يحدث عن العناصر الأول ، ومزاج ثان هو مزاج جديد يحدث عن تمازج الأمزجة الأولى . وقد يكون المزاج الثاني من الصناعة كمزاج الأدوية أو الأغذية ، وقد يكون من الطبيعة كمزاج اللبن فان اللبن تمتزج من مائية وسمنية وجبنية ، ولكل من الثلاث مزاج يخصه ، ولكن حصيلة مزاج اللبن شيء يختلف عن مجموع أمزجة مكوناته[١٠] أما اعتدال المزاج فهو على وجهين :

أحد الوجهين أن تكون المقادير من الكيفيات المتضادة متساوية ويكون المزاج كيفية متوسطة بينها بالتحقيق .

والوجه الثاني ألا يكون المزاج بين الكيفيات المتضادة وسطا مطلقا ولكن يكون أميل الى أحد الطرفين .

ويضيف ابن سينا (ص ٩) أن المعتبر في صناعة الطب بالاعتدال أو الخروج عنه ليس هذا ولا ذلك ، بل يجب أن يتسلم الطبيب من الطبيعي ، ان المعتدل على هذا المعنى لا يجوز أن يوجد أصلا ، وأن المعتدل طبيا ليس مشتقا من التعادل الذي هو التوازن بالسوية ، بل من العدل في القسمة ، وهو أن يتوافر فيه . ان كان بدنا

(١٠) كقولنا إن خواص الأملاح تختلف عن خواص الأحماض والأملاح المركبة منها

كاملا أو كان عضوا ـ من العناصر بكمياتها وكيفياتها ، القسط الذى ينبغى له على أعدل قسمة .

والى هذا فانه لم يكتف بوصف امزجة منسوبة الى الابدان والاعضاء ، بل وصفت أيضا أمزجة الاسنان ، والاجناس ، والبلاد ، والفصول ، والاهوية ، والمساكن ، والاغذية ، والعقاقير .

الافعال والقوى التى تخدمها

لكن هذه النظرة الجامدة الى مكونات البدن لا تكفى لتفسير وظائفه ، بل علينا النظر الى مكوناته على أنها تتحرك وتتغير وتتشبه وتتميز وتنضم وتنفصل وتتركب وتتحلل وتتزايد وتتناقص فى دورة مستمرة هى الفيصل بين الحياة والجمود ، فما هى القوى المحركة لهذه الافعال . ؟

لعل البحث عنها يكون أوضح اذا التمسناه من بعض الامثلة المستمدة من الصحة والمرض . ان أول الأمثلة التى سنسوقها سنتخذها من عملى الخلق والنمو . بدأ ابن سينا مناقشته لهذين الأمرين بوضع مبدأ أساسى ، هو أن تمام الخلق والنمو انما هو الغذاء الذى يتطور تحت تأثير قوى من ثلاثة أنواع : قوة نفسانية وقوى طبيعية وقوى حيوانية (١١)

ثم قسم القوى الطبيعية الى المولدة والمصورة

١ ـ والمولدة غايتها حفظ الجنس وهى من نوعين : نوع يولد منى الذكور ومنى الاناث ، ونوع يفصل القوى التى فى المنى ويمزجها مزجا يختلف باختلاف كل عضو ، وهذه القوة هى المغيرة . ويناقض ابن سينا رأى ابقراط القائل بأن المنى ينبت من الدماغ ، فيذهب الى أن المنى له حصة من كل عضو رئيسى فى تكوينه ، وبذلك يكون الشبه بين الأصل والفرع ، فيتولد من العضو الناقص عضو ناقص (القانون : ٢ ، ٥٣٤) .. وهكذا

وعن وظيفة المنى يقول ابن سينا ان المنى الذكر يفعل بقوته كالخمائر (الانفحة) الفاعلة فى اللبن وأن فيه قوة مصورة تنزع الى شبه ما انفصلت عنه ، وهى التى يصدر عنها تخطيط الاعضاء وتشكيلها من حيث التجويف والثقوب والملاسة أو الخشونة والاوضاع والمشاركة ، وأن هناك قوتين خادمتين لهذه القوة المصورة أو الطابعة ، سمينا القوة الغاذية والقوة النامية .

أما منى الإناث فهو أس جرمية البدن وفيه قوة متصورة تنزع الى قبول الصورة على شبه ما انفصلت عنه

وأول ما يحدث للمنى فى الرحم هو زبدية تحت تأثير القوة المصورة التى تحرك ما فى المنى من الروح النفسانية والطبيعية والحيوانية الى معدن كل منها .(١٢)

٢ ـ أما النوع الثانى من القوى الطبيعية فان غايته حفظ الشخص لاحفظ النوع ، وهو المتصرف فى شأن الغذاء ليغذو البدن وينميه الى غاية نشوئه حيث إن الغذاء يخضع داخل الجسم الى أربع قوى وهى : الجاذبة والماسكة والهاضمة والدافعة ، وكلها تقع فى باب **القوى الخادمة** ، فينضج الغذاء تحت تأثيرها الى قوام مهيأ لفعل القوى المخدومة .

(١١) إن لفظ حيوانية فى هذا المجال ليس مشتقاً من لفظ (حيوان) ولكنه نسبة غير قياسية إلى لفظ (حياة) . كما أن مقابلة الإفرنجى "Animal" يبدو انه ليس مشتقاً من "Animal" (حيوان) وانما من "Anima" (الروح) .

(١٢) أما عن فائدة هذه المعلومات للطبيب فيقول ابن سينا عنها إن معرفتها أمر يهم العالم الطبيعى ولا يضير الطبيب جهلها .

والقوى المخدومة جنسان : أولهما جنس يتصرف فى الغذاء لبقاء الشخص ، وهو بدوره ينقسم الى قوتين : الغاذية والنامية .

الغاذية : تحيل الغذاء الى مشابهة المغتذى ليعوض ما يتحلل منه ، وهى تورد الغذاء تارة مساويا لما يتحلل ، وتارة أنقص ، وتارة أزيد ، ويتم فعلها بأفعال جزئية ثلاثة :

أحدها : تحصيل جوهر البدن وهو الدم والخلط .

وثانيها : الالزاق أى جعل الحاصل الغاذى جزءا من العضو المغتذو .

وثالثها : التشبيه أى جعل الحاصل شبيها بالعضو من كل جهة ، فى قوامه ولونه ، وهذا الفعل للقوة المغيرة الكامنة فى القوة الغاذية ، وهذه القوة الغاذية تخدم القوة الأخرى المختصة بحفظ الشخص وهى القوة النامية وهى التى تزيد فى أقطار الجسم وفقا للتناسب الطبيعى حتى يبلغ تمام النشء ، والنمو لا يحدث الا بأن يزيد الوارد عن المتحلل ، الا أن هذه الزيادة لا تعد دائما نموا فإن السمن بعد الهزال فى سن الوقوف ليس بنمو ، وانما النمو ما كان على تناسب طبيعى فى جميع الأقطار ليبلغ بالجسم تمام النشء ، ثم لا ينمو الجسم البتة بعد ذلك .

ويجدر بنا أن نتوقف لحظة لنتأمل نقطتين :

أولاهما : أن القوة النامية لا تزول بعد سن الوقوف اذ تبقى منها بقية صالحة للعدة والاستظهار ، وبذلك المقدار يحصل جبر العظام ، وهذا أيضا حال الجلد والعصب والعضل وغير ذلك من الاعضاء المولودة اذا قطع منها شىء .

ثانيتهما : أن النمو ليس مجرد الزيادة أو (الالزاق) .

فالاختلاف بين التغذية والنمو أو بين القوة الغاذية والقوة النامية واضح فى ظواهر عدة يذكرها عبد اللطيف البغدادى [١٣] حيث يقول : « انك ترى هذا الاختلاف فى الذين وقف بهم النشء واستمر فيهم فعل الغاذية وفى الذين خارت فيهم القوة الغاذية واستمر فيهم النمو ، بحيث ترى الواحدة منها قوية والثانية ضعيفة أو بالعكس . ترى مثلا الصبيان المعلولين أو المطونين يطولون والشيوخ يخصبون ، وترى القروح تندمل والجراح تلتئم ، والعظام تنجبر فى أبدان المسلولين » .

ونحن اذ نطلع على هذه الآراء ، لا بد لنا أن نعترف بأنها تنم على تحليل دقيق لعمليات النشء والنمو والتطور وكأننا نطلع على آخر ما عرف عن اشتراك الوراثات (الجينات) الممثلة لكل جزء من الجسم فى تركيب كروموزومات المنى ، وعلى آخر ما عرف عن هورمون النمو وعن تباين أفعاله عن الأفعال التى لا ترمى الا الى مجرد زيادة الحجم أو الوزن ، واستقلالها الى حد بعيد عن الحالة الغذائية ، بل عن اتجاه هذا الهورمون أحيانا اتجاها عكسيا ، مثلا فى الأقزام البدان المصابين بتوقف وظيفة الفص الأمامى من النخامية أو بخلل فى المراكز العصبية المسيطرة على هذه الغدة أو بعلة الغدة الدرقية .

وباختصار فاننا نرى أن الغذاء يتحول الى منى فى الانثيين (أى الغدد الجنسية) بفعل القوى العاملة على ابقاء النوع ، وبالتحديد بفعل القوة المولدة ، ثم تفصل القوة المولدة أجزاء المنى التى استمدتها من جميع أعضاء الجسم وتمزجها الى أمزجة جديدة تلائم أمزجة الاعضاء

(١٣) مقالتان فى الحواس ومسائل طبيعية تأليف : عبد اللطيف البغدادى ، دراسة وتحقيق : بول غليونجى و د. سعيد عبده ، سلسلة التراث العربى ، رقم ١٨ ، وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٧٢ ، ص ٩٥ - ١٢٢ .

عضوا عضوا ، ثم تسلط عليها القوة النفسانية والطبيعية الحيوانية لتحويلها الى معدنها ، ومن ثم تقع هذه الأمزجة تحت تأثير القوة المصورة الطابعة المخدومة من القوتين الغاذية والنامية والتي تخطط الاعضاء وتشكل الأشكال والتجاويف والأوضاع والمشاركة والملاسة والخشونة .

وبهذا تفسر أيضا الأمراض الخلقية أي أمراض التكوين ، فاننا رأينا أن مردها الى مني الوالدين فهو بحكم مشاركة كل أعضاء الوالدين فيه يحمل الى الجنين اقباسا من صورتها ، وقد قسم ابن سينا وغيره هذه الأمراض الى أمراض الشكل وأمراض المجاري وأمراض التجاويف وأمراض سطح الاعضاء وأمراض المقدار وأمراض العدد .

ثم ان ابن سينا فسر سوء الخلقة ـ مستمدا حجته من علم الجمال كما وضعه الفلاسفة ـ فعرفه بأنه انعدام التعادل أو التناسق بين الاعضاء فقال : ان سيء الخلقة هو الذي لا يتشابه مزاج أعضائه بل ربما تعاندت أعضاؤه الرئيسية في الخروج عن الاعتدال ، فخرج عضو منها الى مزاج والآخر الى ضده ، فاذا كانت بنيته غير متناسبة كان رديئا حتى في فهمه وعقله ، مثل الرجل العظيم البطن القصير الاصابع المستدير الوجه والهامة أو الصغير الهامة لحيم الجبهة والوجه والعنق والرجلين وكأنما وجهه نصف دائرة فان كان فكاه كبيرين فهو مختلف جدا (عن الطبيعة) ، وكذلك مستدير الرأس والجبهة ولكن وجهه شديد الطول ورقبته شديدة الغلظ وفي عينيه بلادة حركة فهو أيضا من أبعد الناس عن الخير (القانون : ١ : ١٢٠) .

وقسم ابن سينا أسباب تغيرات الشكل الى :

١ ـ أسباب وقعت في الخلقة الأولى فقصرت القوة المصورة أو المغيرة التي في المني عن تتميم فعلها .

٢ ـ أسباب تقع عند الانفصال عن الرحم

٣ ـ أسباب تقع عند قمط الطفل

٤ ـ أسباب تقع من الخارج كسقطة أو ضربة

٥ ـ أسباب تتعلق بالمبادرة الى الحركة قبل تصلب الأعضاء

٦ ـ كثرة المادة وشدة القوة الجاذبة

٧ ـ قلة المادة أو خطأ القوة الحائلة أو آفات طارئة من الخارج

أما بعد الولادة فان القوى الغاذية تستمر في تحويل الغذاء الى مشابه المغتذي فتستبدل ما يتحلل وتزيد منه ، والقوى النامية تزيد في أقطار الجسم على التناسب الطبيعي حتى يبلغ تمام النشء . فتقف عندئذ عملية النمو وتستخدم أي فائض في الوارد عن المتحلل اما في زيادة حجم الأعضاء واما في تعويض مايستقطع من الجسم كتجبير الكسور والتئام الجروح ، ولكن لانمو حقيقي بعد اتمام النشء .

ثم ان عبد اللطيف البغدادي عرض لملاحظة هامة وهي أن الحيوان والنبات لاينموان في جميع الاحوال على وتيرة واحدة ، اذ أن النمو يظهر منه في بعض الاوقات مقدار كبير وفي بعضها مقدار أقل ، وفي البعض الآخر لايكاد يظهر ، فقد يوجد بين أوقات النمو فترات سكون ، ولكنه أشار الى أن الطبيعة في تلك المدة تعد المادة وتهيئها وتكمل نضجها حتى ماتظهر ما كان بالقوة الى الفعل ، فان وقع في فعلها خلل فانما هو على خلاف ماتقتضيه سجيتها ، فاذا ارتفعت العوارض جرى الامر على ترتيب ونظام الى منتهى الكون والنماء .

ثم ان تواتر النمو يختلف حسب مزاج المولود فان بعضهم ينمو سريعا في الطفولة ثم يكاد يقف في سن الصبا والشباب ، بينما البعض يولد قميئا وينمو نموا عظيما في سن الطفولة أو سن الصبا أو سن الشباب ،

والبعض الآخر ينمو متناسبا منذ الولادة الى آخر سن النشء .

وفسر عبد اللطيف هذا التباين تفسيرا يلائم النظريات السائدة ، فقال ان النوع الأول كثير الرطوبة وقليل الأرضية فينقاد للقوة النامية بسرعة وينمو في ابتداء النشء أكثر مما ينمو فيها بعد ، وأن النوع الثاني وهو الذي يولد قميئا ثم ينمو فيها بعد ، قليل الرطوبة كثيفها ، وكثير الأرضية صلبها ، فيستعصي على القوة النامية ولايطيعها ، فاذا تمادى الزمان ضعفت المادة عن النضج فانقادت للفاعل ، وأن النوع الثالث وهو الذي ينمو على وتيرة واحدة ، معتدل المادة ، كما أن بعض الصبيان يولد قبيح الصورة قميئا سمجا فاذا التحى حدث له نمو وجمال واعتدال .

ويفسر عبد اللطيف القبح على أنه عدم تناسب الأعضاء ورداءة السحنة وقلة النضارة . وأما القماءة فهي محق الخلق ونقصان النمو ، وأما الحسن فهو اعتدال الأعضاء وتناسبها ، والنضارة وجودة السحنة ـ وأما الجمال فهو عظم الصورة لتناسب الأعضاء وتمام حسنها .

وأضاف أنه قد يعرض لبعض الصبيان القبح ورداءة السحنة وقلة النضارة والقماءة ، فاذا راهق والتحى حصل له باللحية اعتدال وتناسب ثم حصلت له النضارة لأن في سن الشباب يتولد الدم وتغلب فيها الحرارة وتقل الرطوبة . ويحدث الجمال بالنمو الكائن عند الانبات مضافا الى التناسب الحاصل باللحية مع النضارة .

وبالعكس فان بعض الصبيان معتدل الشكل حسن الصورة فاذا التحى اختل التناسب ونقص الاعتدال وتعرض له القماءة لفتور القوة النامية أو نفاذ المادة القابلة . ومن هذا أن بعض الصبيان الذي يكون عبلا رطب البدن ردأت سحنته اذا أيفع أو صار في الشباب ، ويحدث الضد للبعض لآخر ـ وهذا حسب قول عبد اللطيف ـ اما لقصور القوة المغذية أو لضعف موضوعها من المولد أو لعارض عرض بعد ذلك ، أو من قبل فناء رطوبة أو قلتها أو انسداد بعض المجاري أو ضيقها أو أغذية رديئة أو أهوية أو مياه غير مناسبة ، وربما كان لرياضة فاسدة مجففة أو طروء حالات نفسية ، أو لرداءة لبن الرضاع ، أو لمرض المرضع أو لفساد عضو من الأعضاء الرئيسية ، وان كان هذا الأمر طارئا امكن اصلاحه وان كان من قبل أمر المولود فلاسبيل الى استرجاعه .

أما من ولد ضاويا مهزولا فعبل وتحسنت حاله ، فسبب هذا أنه قد يتفق أسباب السمن للجنين ثم اذا ولد أعوزه بعضها أو كلها فهزل ، وقد تعوزه هذه الأسباب وهو في الرحم فاذا ولد استدفت له[14] له وتهيأت فسمن ، وقد تستقيم له بعد الفطام أو سن البلوغ وانتقال السن ، لأن الطبيعة في ذلك الوقت تنهض نهوضا مستأنفا ، وقد يحصل هذا في أية سن للانتقال الى أغذية ملائمة أو الى رياضة موافقة أو الى هواء أو ماء موافق أو الى فرح وتحسن الحالة النفسية وقد يكون من الانتقال من سن الشباب الذي من شأنه الحرارة الى سن الكهولة ، حيث تفتر الحرارة فيقل التحلل وتضيق المسام ويمكث الغذاء في الأعضاء فيربى اللحم .

وقد يكون الهزال كذلك بسبب كثرة رطوبة المزاج وسدها للمجاري فيكون نفوذ الغذاء المعوض عما تحلل لضيق المجاري قليلا ، ويكون ذلك في سن الصبا مثلا فعند نبات شعر العانة تلهب الحرارة الغريزية وتجفف الرطوبات وتوسع المجاري وتجذب بقوتها الغذاء

(١٤) واستدف : تهيأ وأمكن واستقد واستقام

فيخصب البدن حينئذ ، وكثيرا مايتجدد الحسن عند الاثبات لسببين : أحدهما ، وجود أمراض كامنة تقوى عليها الطبيعة اذا نهضت عند البلوغ ، وثانيهما ، أن يكون المزاج المولود كثير الرطوبة فيترهل لذلك البدن وتضعف الأعضاء وآلات الهضم ويتكدر الدم فاذا انتعشت الحرارة الغريزية بسن البلوغ ونهضت لتكميل انفعالها وانتقال المزاج الى الحرارة واليبس ، صلبت الأعضاء وقويت .

وتناول عبد اللطيف كذلك النمو المحلي فقال في صدده : انه قد ينتج عن احتكاك حرفي مثل احتكاك يد النجار أو الحداد أو الخياط بالاتهم اذ أن الطبيعة اذ ذاك تدفع الى العضو فضلة يصلح بها ويعوض بها عما تحلل من الاحتكاك ثم عاد الى الامزجة والكيفيات ، فأضاف أن العضو بحرارته يجلب اليه اكثر مما اعتاد جره ، وأن الطبيعة تفعل ذلك في الأحوال الطبيعية كما تفعله في الاحوال العارضة وهذا في الأعضاء الباطنة والظاهرة جميعا ، كما يحدث في الكبد والطحال والقلب والرئة والدماغ والأغشية والأعضاء والعظم وغير ذلك .

انا ازاء ما أوردناه وما قد يراه البعض منها من الملاحظات غير المرتبطة بخيط ، والتأملات والاعتبارات التي تبدو تخيلية ، علينا أن نفصل بين أمرين : أولهما الواقع وثانيهما الفرض ، فالملاحظات السريرية دقيقة وتفسيرها واقعي صحيح : نذكر منها شبه المولود بالوالدين وتفسير معاني الجمال والحسن والنضارة ، واستمرار النمو حتى انتهاء النشء ثم وقوفه ، وعدم انتظام النمو على وتيرة واحدة وتباينه في البعض عن البعض الآخر ، واستمرار ماسمى بالقوة النامية بعد وقوف النمو وشبهها في التئام الجروح وجبر العظام .

ان كل هذه الملاحظات الواقعية تنم على حاسة اكلينيكية مرهفة ، وقوة ملاحظة قوية وبصيرة محققة ، ومنطق سليم ، ثم انه بالمنطق المجرد ، دون اللجوء الى المجاهر الالكترونية أو التحاليل الدقيقة ، استنبطت حقائق لاتسعنا الا الدهشة من صحتها ودقتها مثل مشاركة كل جزء من أجزاء الجسم للمنى ، والتفرقة بين النمو والالتزاق ، ان ثاني مثل نسوقه لأفعال هذه القوى سنستمده من مرض الديابيطس ونحن اذ نستعمل لفظ ديابيطس فانما نستعمله عن قصد فان العرب استعاروه من اللفظ الاغريقي Diabetes ومعناه جريان السوائل في الصنابير ، قال ابن سينا :

« ديابيطس هو أن يخرج البول كما يشرب في زمان قصير ونسبة هذا المرض الى المشروب نسبة زلق المعدة والأمعاء الى المطعومات ، وله أسماء باليونانية غير ديابيطس فقد يقال له أيضا ديباسقوس وقراميس ، ويسمى بالعربية الدوارة والدولاب ، وزلق البول والمعبر » .

ان كل هذه الأسماء تشير الى ادرار البول ويبدو منها أن الظاهرة التي اجتذبت انتباه القدامى انما هي فرط البول ومايتبعه من عطش ، ثم استرسل ابن سينا فيقول :

« وصاحبه يعطش فيشرب ولايروى بل يبول كما يشرب غير قادر على الحبس البتة » .

لايشير هذا الاسم الى سكرية البول ، لافي معناه الحرفي ولافي مدلوله الاصطلاحي ، بل ان ابن سينا لم يدرك هذه السكرية ، وان كان قد ذكر حلاوة رائحة البول في بعض الحالات ونسبها الى المزاج الدموي ، كما نسب النتانة الى الصفراوية ، والنتانة المالحة الى الحموضة الى السوداوية (القانون ، الكتاب الأول : ٢ ، ٣ ، ٢ ، في دلائل البول) .

ويكمن سبب عدم ادراكه حلاوة طعم البول في قوله :

« ومن الناس من يدخل في هذه الأجناس (أي الأجناس السبعة التي تؤخذ منها دلائل البول ، وهي اللون والقوام والصفاء والكدرة والرسوب والمقدار والرائحة والزبد) جنس اللمس والطعم ونحن اسقطناهما تفردا وتنفرا من ذلك (١/ص ١٣٦) » .

والظاهر أن الذين كانوا يلتمسون دلائل البول عن طريق الطعم كانوا قلة ، فقد وردت في « محنة الطبيب » للرازي ، عند ذكر الأمور التي لانفع ولاطائل تحتها :

« لماذا يسأل الطبيب في التمييز بين أبوال الحيوانات والمياه المشابهة لها لونها ؟ ان التمييز بين هذه يكون بحاسة الذوق أو الطعم وعادة لايشم الطبيب البول ولايتذوقه » .

وبالاضافة فان ابن سينا لم يذكر قيمة تذوق البول في باب الديابيطس ، وان كان قد ذكر مظاهر البول المختلفة كأنواع الرسوب ، واختلاف قوام البول ، وألوان البول وشفوفه أو عكارته ، فانه أغفل الطعم اغفالا تاما .

أدى الجهل بسكرية البول الى الخلط بين ثلاث ظواهر هي :

١ ـ فرط ادرار البول أي زيادته زيادة مطلقة وهذا ما يحدث في مرض البول السكري وكذلك في الديابيطس الملح أو البرىء الناتج عن ضعف فص النخامية الخلفي أو عن بعض أمراض الكلية

٢ ـ السلس غير الارادي الذي يحدث للصبيان والشيوخ والمفلوجين

٣ ـ تواتر تبول أقدار قليلة نتيجة لهياج المجاري البولية أو التهابها أو تقرحها أو وجود حصى فيها .

ولكن الاختلاف بين هذه الظواهر الثلاث لم يفت ابن سينا وان لم يتنبه اليه أطباء أقل منه خبرة أو حلقة أمثال عبد اللطيف البغدادي ، فقد فصل هذا الاكلينيكي الفذ بين عجز الكلية عن احتجاز الماء وأفرد له أبوابا ، وبين السلس غير الارادي وتواتر التبول وأفرد لهما أبوابا أخرى .

بل انه ـ عند وصفه الديابيطس ـ أضاف الى زلق البول عارضين خص بهما هذا المرض اذ قال :

« وهو مرض رديء ربما أدى الى الذواب والى الدق (الكتاب الثالث : ص ١٩ ، المقالة الثانية أو ٢: ٥٢٦ » .

فاق اذن ابن سينا غيره في تصنيف كثرة البول ، وخص الديابيطس بنوع من الكثرة يتميز عن غيره بالذواب والدق ، وتوصل الى تحديد سمات مانسميه اليوم مرض البول السكري وان لم يدرك سكرية البول فيه .

ولنعرض الآن للأسباب التي ارتأها ابن سينا كفيلة بتفسير هذا المرض وهي المبنية على الرطوبات الاربع والقوى الجاذبة والماسكة والهاضمة والدافعة التي أسلفنا ذكرها والتي قال عنها ان :

ـ القوة الجاذبة خلقت لتجذب النافع .

ـ القوة الماسكة خلقت لتمسك النافع ريثما تتصرف فيها القوة المغيرة له .

ـ القوة الهاضمة خلقت لتحيل ماجذب الى قوام مهيأ لفعل القوة المغيرة له .

ـ القوة الدافعة خلقت لتدفع الفضل الباقي الذي لايصلح للاغتذاء أو يستغنى عنه .

يقول : « وسبب ديابيطس حال الكلية اما لضعف يعرض لها واتساع وانفتاح في فوهات المجرى فلا ينضم ريثما تلبث المائية في الكلية .

وقد يكون ذلك من البرد المستولي على البدن أو على الكبد وربما فعله شرب ماء بارد أو حصر شديد من برد قارس .

واما لشدة الجاذبية لقوة حارة غير طبيعية . . . وهو الأكثر ، فتجذب من الكبد فوق ماتحتمله فتدفعه ثم تجذب الكلية من الكبد ، والكبد يجذب قبلها فلايزال هناك انجذاب متصل المائية واندفاع ، وهو مرض رديء ربما أدى الى الذواب والدق بسبب كثرة جذبه الرطوبات من البدن ومنعه اياه ماينال من فضل الرطوبة بشرب الماء .

ومن هذا القول الأخير نستطيع تقدير أهمية ضياع الرطوبة في نظره ، وهو يعني الرطوبة الرابعة المداخلة للأعضاء الأصلية منذ ابتداء النشوء والتي بها اتصال اجزائها أي أنها عنصر تماسك الأنسجة الذي لاتستطيع الأعضاء البقاء دونها .

الأدوية . .

بدأوا الكلام عن الأدوية باعتبار أن فعل أية مادة هو نتيجة تفاعل طبيعتين ، طبيعة المادة وطبيعة البدن ، وبهذه الوسيلة الأنيقة وضع البدن والعقار في اطار واحد هو الذي مكن من تخمين أوجه التفاعل بينها . وهذا ما أوضحه ابن سينا في قوله :

« ان ما يؤكل ويشرب يفعل في البدن من وجوه ثلاثة اما بكيفيته واما بعنصره واما بجملة جوهره . أما الذي يفعل بكيفية فانه يبرد البدن ببرودته ويسخنه بسخونته من غير أن يتشبه به ، وأما الذي يفعل بعنصره فانه يستحيل الى صورة عضو من اعضاء الجسم أو صورة جزء منه الا أن عنصره مع قبوله الصورة الجديدة يحتفظ بكيفيته ، مثل الدم المتولد من الخس فانه مصحوب ببرودة تفوق برودة الدم ، والدم المتولد من الثوم بالعكس . وأما الفاعل بالجوهر فانه يفعل بالصورة الحاصلة بعد امتزاج بساطة ، اذا حدث منها شيء قبل نوعا وصورة زائدين على الكيفيات الأولى ، وليسا هذه الكيفيات ولا المزاج الحاصل عنها ، أي اذا حدث من الامتزاج كيفيات جديدة كالقوة المغناطيسية أو اللون أو الرائحة » .

وقسمت درجات الأفعال الى أربع مراتب :

المرتبة الأولى ، هي أن يكون فعل المتناول في البدن فعلا غير محسوس الا ان تكرر أو كثر ، والمرتبة الثانية ، هي أن يكون الفعل أقوى من ذلك ، ولكنه لا يبلغ الضرر بالافعال أو تغيير مجراها الطبيعي ، والمرتبة الثالثة أن يكون فعلها موجبا للضرر البين ، دون الافساد أو الاهلاك ، والمرتبة الرابعة أن يبلغ الفعل درجة الافساد أو الاهلاك وهذه خاصية الأدوية السامة .

ولنا أن نتساءل كيف كانت تحدد كيفيات العقاقير وأمزجتها اذا لم يكن في وسع العلماء حتى العصر الحديث ادراك كيمياء العقاقير وأشباه القلويات التي تحويها وأفعالها على الجراثيم أو على حيوانات التجارب ـ عمدوا في ذلك الى طريقتين : طريقة القياس وطريقة التجربة ، وبني القياس على ماتيسر في هذا العصر من وسائل التمييز وهي وسائل فيزائية بحتة :

أولها التسخين والتبريد ، فاستنتجوا درجة حرارة العقار أو برودته من سرعة الاحتراق والسيولة ودرجة البرودة من سرعة الجمود .

والثانية هي الاختبار بأعضاء الحس ، أبلغها دلالة هو اللسان ، فقالوا انه لما كانت جميع الاجسام المركبة من الاسطقسات الاربعة بنسب مختلفة ، صارت للأجسام خواص وطعوم كثيرة من قبل اختلاف هذه النسب ، ولذا احتيج الى آلة يفرق بها بينها ، فجعلت هذه الآلة اللسان .

والكيفيات البسيطة التي يدركها اللسان تسعة وهي :

التفه والقابض والعفص والمالح والمر والحريف والحامض والحلو الدسم وعرفوا كل واحدة منها :

١ ـ فاذا كان الشيء الذي يذاق من اللسان لم يفعل فيه شيئا ولايحس منه بأذى أو بلذة عند لقائه سمى مسخ الطعم أو تفها ومثله مثل الماء والنشاء ، اذ أن جوهره لايتحلل منه شيء يخالط اللسان فيدرك .

٢ ـ واذا جفف اللسان وجمعه وخشنه سمى قابضا ، وأفعاله التكثيف والتصليب والحبس وينشأ عن برودة مع تركيب متوسط بين الغلظ واللطف .

٣ ـ واذا كانت أفعاله مماثلة ولكنها أشد سمي عفصا ، وأفعاله العصر ، وينشأ عن غلظ ورطوبة .

٤ ـ واذا فعل ضد ذلك فنشف اللسان وجلا ما فيه حتى انه ان كان قد لصق به شيء من الأشياء القابضة غسله وجلاه سمي مالحا ، واذا اشتد فعله سمي بورقيا ، وأفعاله الغسل والتخفيف ومنع العفونة ، وينشأ عن مزاج حار وتركيب متوسط بين الغلظ واللطف .

٥ ـ واذا كان يجلو أكثر من جلاء المالح والبورقي ويخشن اللسان تخشينا مؤذيا سمي مرا ، وينشأ عن سخونة وغلظ .

٦ ـ واذا أحدث لذعا وأكلا مع حرارة شديدة سمي حريفا ، وأفعاله التحليل والتقطيع والتعفين وينشأ عن حرارة ولطف .

٧ ـ واذا كان اللذع خاليا من الحرارة التي تحدثها الحرافة وكان مع ذلك يحدث غليانا سمي حامضا ، وأفعاله التبريد والتقطيع ، وينشأ عن برودة مع تركيب لطيف .

٨ ـ واذا كان أذي لقي اللسان ، أصلح منه ، وسكن أذى قد ناله ، وملس خشونته وصار كالمرهم ، فاذا كان لقاؤه مع استلذاذ من اللسان بين ، سمى حلوا ، وأفعاله الانضاج والتليين واكثار الغذاء ، وينشأ عن غلظ في التركيب ومزاج متوسط بين الحرارة والبرودة .

٩ ـ واذا كان كالسابق من دون استلذاذ سمي دسما ، وأفعاله التليين والازلاق والانضاج قليلا ، وينشأ عن تركيب لطيف مع مزاج متوسط بين الحرارة والرطوبة .

وعلينا أن نضيف أن هذه الكيفيات والافعال لم تفهم على أنها مقصورة على اللسان ، بل على أنها تحصل داخل الجسم أيضا ، مالم يغير الجسم مايرد عليه ، بالتخفيف أو بالتحليل أو بالتغير في المعدة أو الكبد .

وقد يجتمع طعمان أو أكثر في عقار واحد ، مثل المرارة والقبض ويسمى هذا التركيب البشاعة ، أو المرارة والملوحة وتسمى الزعوقة ، والمرارة والحرافة والقبض في الباذنجان .

تلي الروائح المذاق في صحة الدلالة على قوى العقاقير ، والرائحة على الأكثر توافق الطعم لأن كل البخارات تؤثر في الحس مثلما تؤثر المذاقات ، من ذلك أن الخل والأشياء الحامضة والحريفة كالثوم والبصل تنال حاسة الشم منها ماهو ليس أقل مما تناله حاسة المذاق ، ويفسر حنين بن اسحق بهذا أن اشياء كثيرة كالزبل والاطعمة العفنة لم يذقها الانسان لانه عرف طعمها من رائحتها .

وفي بعض الأشياء كالورد قد تخالف الرائحة المذاق ، والسبب في هذا أن مذاق الورد مركب من مرارة وعفوصة ومائية ، بينما الجوهر المشموم جوهر بخاري ينحل ويجري من البخار المتصاعد من الأجسام

المشمومة ، ولذلك فان الروائح انما تحدث في أكثر الأمر عن حرارة ، وان كان جائزا أن ينقل الهواء شيئا من ذي رائحة من غير تحلل ، فهذا قليل .

واتفق العلماء على أن الحكم على قوى الأدوية من روائحها غير موثوق به ، بينما الحكم من طعمها موثوق به ، لأن الرائحة انما تدل على مايتحلل من الدواء من البخار ، والبخار لايتحلل من جميع أجزاء الشيء المشموم ، لأن هذا الشيء غير متشابه الأجزاء ، وحتى لو كان البخار ينحل من جميعها ، فان تحريكه لحاسة الشم ليس تحريكا لوحد ، في حين أن اللسان يلتقي بجميع أجزاء الشيء الذي يذاق ، ولذا فان الحكم من الطعم أجزم وأوثق .

أما اللون فهو دون الروائح في صحة دلالته ، ولكنه ذو دلالة خاصة في النوع الواحد اذا اختلفت أصنافه ، فان مايضرب منها الى البياض أقل حرارة مما يضرب منها الى الحمرة ، كما في البصل ، وأما الأسود فقد يكون قاتلا .

وهناك أخيرا صفات ظاهرية أخرى تمت الى اللمس كاللطافة وهي الانقسام تحت تأثير القوى الطبيعية الى اجزاء غاية في الصغر ، ومن أمثلة اللطافة الزعفران والدارصيني

- والكثافة عكسها
- واللزوجة وهي قبول الامتداد دون الانقطاع كالعسل .
- والهشاشة وهي القابلية للتجزئة بضغط يسير مع يبوسة وجمود .
- والسيلان هو عدم الثبات على شكل واحد .
- والجمود هو صفة ماليس بسائل من شأنه أن يسيل .
- واللعابية وهي حدوث اللزوجة عند الامتزاج بالماء .
- والدهنية وهي الاحتواء على شيء من الدهن في جوهره .
- والنشف وهو اليبس بالفعل .
- والخفة .
- والثقل .

●●●

وبالاضافة الى الدلائل المتخذة من أعضاء الحس استنتجت القوى المجهولة من أفعال وقوى معلومة ، أي من الخبرة والاختبار .

هنا تبدو حدة ذهن الباحث الذي لايقبل قوانين اللقياس الا بمحك التجربة فان ضعف هذه الوسائل والقوانين التي ذكرناها لم يفت القدامى ، وقد عبر ابن سينا عن هذا الرأي بقوله :

« ان قال الانسان في هذا شيئا فانما يقوله على وجه التخمين . »

والتجربة كما وضعوا قواعدها تمثل نموذجا من التفكير المنطقي السليم المبني على الملاحظة ، بعد استبعاد كل مايشوب قضاياها ، فان ابن سينا ، اذ قال : « ان التجربة انما تهدي الى معرفة قوة الدواء بالثقة » ، حدد لها شرائط سبعا يجدر بكل مجرب اتخاذها دستورا :

١ ـ يجب خلو الدواء من كيفيات مكتسبة كالتبريد أو التسخين .

٢ ـ يجب اجراء التجربة على شخص مصاب بعلة واحدة مفردة .

٣ ـ يجب تجربته على علل متضادة للحكم إن كان الفعل بالعرض .

٤ ـ يجب أن تكون قوة الدواء معادلة لقوة العلة فقد تكون قوة الدواء أضعف من قوة العلة فلا تؤثر فيها .

٥ - يجب مراعاة وقت ظهور الفعل ، فإن ظهر مع أول استعماله استنتج أنه يفعل بذاته ، وإن ظهر في آخر استعماله كان موضع شك .

٦ - يجب أن يستمر الفعل على الدوام أو على الأكثر وإلا كان الفعل بالعرض .

٧ - يجب تجربته على الإنسان فإن جُرِّب على غيره جاز أن يختلف .

وقد اختلف الأطباء في اعتمادهم على القياس والتجربة وانقسموا إلى أهل التجربة وأهل القياس .

قال أصحاب القياس إن رأي أصحاب التجارب غير صحيح لأن تأليف الأدوية يجب أن يكون بقياس فكري ، حسب قوى الأدوية ، وحسب العلل ، وحسب طبيعة العضو العليل ، وحسب طبائع السن والمزاج والوقت من السنة وحال الهواء والبلد والمهنة والعادات والسبب الذي جعل كل دواء نافعاً أو ضاراً .

ولكن الحقيقة - كما يقول حنين بن اسحق - ، أن القياس يستخرج منه تأليف الدواء على حسب الأغراض ، ولكن التجربة تمتحن فضيلة الدواء المستخرج من القياس ، والأصلح أن تستعمل الأدوية التي امتحنت بالتجربة ، وإن اضطر الطبيب إلى دواء ، ألف لنفسه أدوية واستعملها إن كان لم يسبق له تجربتها .

غير أن هذا التعريف لم يميز فيما يرد على البدن ، بين الغذاء والدواء ، والحقيقة أن التمييز كان واهياً ، إذ أننا نرى ابن سينا يناقش العقاقير كالأفيون ، والسموم ، والأغذية كالباذنجان واللحوم ، في باب أوحد هو باب الأدوية المفردة .

ونرى العلاج يتم تارة بالغذاء وتارة بالدواء ، ولا أدل على هذا الاتجاه من التسلسل الملحوظ بين ما سمي غذاء ، وغذاء دوائيا ، ودواء غذائيا ، ودواء مطلقاً ، وسمّاً .

فقد يتغير الشيء المتناول ولا يتغير البدن ، فإذا تشبه بالبدن كان غذاء وهذا تفسير مبسط - وإن كان كافياً - لعملية الاستيعاب التي تسميها (Assimilation) وسموها التشبيه ، وإذا لم يتشبه بالبدن كان الدواء المعتدل .

وقد يتغير ويغير البدن ، فإذا تشبه به كان غذاء دوائياً ، وإذا كان لم يتشبه به كان دواء مطلقاً .

إذن فالفيصل بين الغذاء والدواء هو التحول إلى جوهر البدن .

ثم إنه من الشيء الوارد على البدن ما يقهره البدن نهاية القهر وهذا ما يسمى غذاء ، ومنه ما يقهر البدن غاية القهر ويسمى دواء ، ومنه ما يكون قاهراً للبدن في أول الأمر ثم يقهره البدن في آخر الأمر ، وهو الغذاء الدوائي .

الأمزجــة المركبــة :

ولننظر الآن إلى الأمزجة المركبة وقد رأينا ما قيل عن المزاج الأول وعن المزاج الثاني الحاصل عن اختلاط العناصر .

وقد يكون المزاج الثاني قوياً أو رخواً ، والمزاج القوي نتيجة اتحاد يعسر تفريقه على حرارة البدن الغريزية ، فالذهب مثلاً مركب من رطوبة ويبس بلغ اتحادهما مبلغاً يعجز - النار عن التفريق بينهما ، ويسمى هذا المزاج بالمزاج الموثق ، فإذا دخل مثل هذا العقار البدن بقي على

ما هو عليه ، فإن كان معتدلاً بقي إلى أن يعيد البدن إلى الاعتدال ، وإذا كان مائلاً إلى غلبة بقي على غلبته إلى أن يفسد صورة البدن ، وبالجملة فإنه إنما يصدر عنه فعل واحد .

أما إذا كان المزاج رخواً فقد تفترق بسائطه عند فعل طبيعة البدن فيه ، ويبتعد بعضها عن بعض ، وقد تكون مختلفة القوى ، فيفعل بعضها فعلاً ويفعل الآخر ضده .

غير أن ابن سينا يضيف : « إذا قال الأطباء إن دواء كذا ، قوته مركبة من قوى متضادة فلا يجب أن يفهموا أن جزءاً واحداً يحمل حرارة وبرودة فإن ذلك لا يمكن ، بل هما في جزأين منه مختلفين هو مركب منهما » .

ومن الأدوية المفردة ذوات القوى المتضادة ما هي أقوى امتزاجاً كالبابونج فلا يقدر الطبخ والغسل على التفريق بين قواها ، ومنه ما يقدر الطبخ على التفريق بينهما كالكرنب الذي إذا طبخ في الماء تحلل منه الجوهر الجالي فصار ماؤه مسهلاً ، ويبقى الجوهر الأرضي فصار جرمه قابضاً .

وقد رأينا في صدد مرض الديابيطس كيف كانت تطبق هذه النظريات في العلاج .

الأدويـــة المركبـــة : ـ

وإلى هذا فقد اعتاد العرب خلط عقاقير عدة في دواء واحد ، ووضعوا لهذه الأدوية المركبة نظرية متكاملة .

زعم أصحاب التجارب أن الأدوية المركبة ألفت حسب ما رآه الناس في المنام وحسب ما ـ وقع لهم بالاتفاق والبحث غير المتعمد ، فجربوها ووجدوها فعالة ، ودلتهم عقولهم على ضرورة تأليف مثلها .

أما أصحاب القياس فإنهم قالوا إن هذه الأدوية ، إذا ألفت ، أعان بسائطها بعضها بعضاً ، وأن من الأدوية أدوية ـ وإن كانت بمفردها غير صالحة لمداواة المريض ـ الا أنها اكتسبت من التأليف قوة موافقة للمداواة .

ويحصر حنين بن اسحق مبررات تأليف أدوية مركبة في ستة اعتبارات :

١ ـ اختلاف قوة العلة ، مثلاً : إذا أردنا إسخان البدن بدرجة معينة ، ولم نجد دواء مفرداً يسخن بذلك المقدار ، دعتنا الحاجة إلى خلط دواءين ، أحدهما أسخن وثانيهما أقل سخونة ، حتى يؤلف منهما دواء بالدرجة المطلوبة .

٢ ـ إن كثيراً من المفردات لا يمكن استعمالها دون خلط مع شيء آخر ، مثلاً إذا احتجنا إلى مرهم وجب خلط الأدوية بالزيت .

٣ ـ إصلاح ما لا يخلو منه كثير من الأدوية من الكيفيات الكريهة بإصلاح الطعم أو الرائحة .

٤ ـ كسر قوة الدواء الضار بشدة قوته .

٥ ـ مقاومة العلل التي تحتاج إلى قوى متضادة ، كالعلل التي تحتاج إلى ردع وتحليل معاً كالغلغموني في تزيده .

٦ ـ حاجتنا إلى دواء عام واحد يستعان به لمقاومة عدد من العلل التي لم يستعد لها ، كالسموم ، وهذا كان الدافع إلى اتخاذ الترياق .

المشككون : ـ

وعليَّ الآن ذكر فئة هامة من الأطباء ، هؤلاء الذين شكوا في قيمة العلاج بالدواء ، فمنهم من اعتمد على الراحة وتهيئة الغذاء والمناخ المناسبين ، كابن النفيس الذي روى عنه في « مسالك الأبصار » أنه ، إذا وصف لا يصف دواء ما أمكنه أن يصف غذاء ، ولا مركباً ما أمكنه الاستغناء بمفرد ، وكان ربما وصف القمحية لمن شكا قرحة ، والتطماج لمن شكا هواء ، والخروب لمن شكا إسهالاً . . .

حتى قال له العطار الشرابي الذي كان يجلس عنده : « إذا أردت أن تصف مثل هذه الوصفات العداها على دكان اللحام ، وأما إذا قعدت عندي فلا تصف إلا السكر والشراب والأدوية » . ولهذا السبب فقد قال صاحب (المسالك) : « إن ابن النفيس على وفور علمه بالطب وإتقانه لفروعه وأصوله كان قليل البصر بالعلاج » .

ومنهم من بنى شكه على حجة كانت تبدو منطقية في ظاهرها ، وهي أن كل ما يبلغ المعدة لا بد له من أن ينفذ أولاً إلى الكبد ، ثم من الدم إلى جميع البدن ، فمن أين يجوز القول إن من الأدوية ما ينفع الكبد خاصة ومنها ما ينفع الطحال ومنها ما ينفع الكليتين .

وقد رد عليهم المؤمنون بقوة العقاقير بحجج مستمدة من التجربة .

كلمـــة الختـــام : ـ

ليس دور المؤرخ الحكم على صواب النظريات التي تواتر ظهورها منذ الأزل وحسبه أن يضعها في موضعها مما سبق وما لحق بها ، وأن يحاول تحديد ما كان نصيب المعرفة والحضارة من التقدم أو التأخر أو التطور بسببها ، فإنه لا يعيب على « نيوتن » أن أقام نظرية الجاذبية الكونية التي دحضها « اينشتاين » ، ولن يعيب « اينشتاين » في المستقبل أن تقام نظرية أقرب إلى الصواب ، فما النظريات سوى محاولات ترمي الى استنباط قوانين عامة من حصيلة المعلومات المجمعة في عصرها وتصحيح القوانين المأخوذ بها سابقاً ، فإنه من الطبيعي أن تكون النظريات وليدة عصرها ومتطورة مع تطوره .

ولذا فإنه من السذاجة والتفاهة بمكان أن نزري بالقدامى وأن نقول مثلاً إن ابن سينا كان فيلسوفاً ولم يكن طبيباً ، ونهمل الأوجه الإيجابية في إسهامه ، بل بالعكس فإنه علينا أن نعترف بأن فلسفة ابن سينا الطبية ، شأنها شأن فلسفة الرازي وابن النفيس وغيرهم ، كانت مبنية بناء منطقيا محكما على ماتيسر لهم من المعرفة ومن الملاحظات ، أي أنهم سعوا إلى الحق بالعقل وليس بالوحي .

فإننا إذا ابتغينا تتبع الغذاء من المعدة إلى الأنسجة لما وجدنا وصفا أبلغ من وصف ابن سينا للرطوبات الذى أسلفنا ذكره .

وإذا اعتبرنا عمليات الأيض والتمثيل لما عثرنا على وصف أقرب إلى الحقيقة من الاعتراف بقوى جاذبة وماسكة وهاضمة ودافعة ، وهي توافق ماتسميه اليوم بمضخات البوتاسيوم والصوديوم والخمائر الهاضمة وكل ما نفسره اليوم بالوصلات الطاقية والوصلات الفوسفاتية والخمائر دون معرفة حقيقة كنهها .

ولا يقدّم معرفتنا أن تسمي القوة النامية هورمون النمو ، أو القوة الغاذية هورموناً ابتنائياً ، فإننا بكل تواضع علينا أن نعترف بأنها تسميات تفسر ولا تبين .

لقد أوضحنا فيما سبق بعض الجوانب الواقعية فيما يبدو خليطاً من التخيلات والأحلام ، إلا أن هذه التخيلات والأحلام لم تتولد في فراغ ، وحتى إذا تولدت في المنام حسب قول أصحاب القياس فإنما تولدت فيه بقدر ما يعتمد الخيال والحلم على الخبرة والمنطق والانهماك في التفكير ، كما اعتمد حلم العالم (كيكولي) الذي أوضح له صورة جزيء البنزين التركيبية على خبرة وسابق تعمق في التفكير .

وإن كانوا قد بنوا ترسانتهم الدوائية على ملاحظات سطحية وعلى القياس فإنهم ـ كما أسلفنا ـ أخضعوها لمحك الاختيار الذي وضعوا له دستوراً لا يقل إحكاماً عن أدق معاييرنا .

هذا ما يدعونا إلى تقديرهم وعدم التعالي عليهم بمعلوماتنا التي ما زالت ـ ولاتزال ـ ناقصة ، إذ علينا أن ندرك حقيقة مؤلمة وهي أننا كلما تقدمنا خطوة وجدنا أمامنا جداراً يتقهقر خطوات ويزداد كثافة ومناعة ، كأن نهاية المعرفة محرمة علينا إلى الأبد .

***

المراجع

ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، ١٩٥٧ : دار الفكر

ابن سينا ، القانون في الطب ، طبعة بيروت : دار الفكر

عبد اللطيف البغدادي : مقالتان في الحواس ومسائل طبيعية ... دراسة وتحقيق الدكتور بول غليونجي والدكتور سعيد عبده ، ١٣٩٢ ـ ١٩٧٢ ، الكويت : وزارة الإعلام .

***

الكتابات القديمة

سيد فرج راشد

أصول الكتابة العربية الشمالية وتطورها في ضوء النقوش : -

ما من لغة يملك أهلها أسباب الزهو بها والحرص عليها كاللغة العربية ، ذلك أنها هي اللغة التي اختارها الله تعالى ليتنزل بها القرآن الكريم ، هدى للناس ورحمة . وعندما رتّل سيدنا محمد ﷺ القرآن على الناس بلسان عربي مبين ، توثقت الرابطة بين لغته والدين الجديد ، مما جعل هذه اللغة لغة الدين والثقافة والدبلوماسية . وإذا تتبعنا الأبحاث التي أجريت في فقه اللغة التاريخي والمقارن وجدنا أن اللغة العربية أقرب الصور الى اللغة السامية الأم التي اندثرت وتفرعت عنها مجموعة « اللغات السامية »(١) .

وأول من استخدم هذا الاصطلاح هو العالم الألماني شلوتسر في عام ١٧٨١م ، وقد استخلص هذه التسمية من الجدول الخاص بأنساب نوح عليه السلام والموجود في التوراة (سفر التكوين ـ الاصحاح العاشر) ، ذلك الجدول الذي يسجل الصلات بين الشعوب المختلفة في صورة سلاسل أنساب تنحدر من أبناء نوح (سام وحام ويافث) .

وقد جاء جدول الأنساب لافتا للنظر ، وهو أن مؤلفه قد بنى تقسيمه على اعتبارات سياسية وجغرافية ، أكثر من اعتماده على صلات القرابة والرابطة الشعبية ، مما جعل الشك يتسرب الى بعض الباحثين في صحة ما جاء في هذا الجدول فيقول العالم نولدكة : ان مؤلف جدول الأنساب اعتمد على صلات الفينيقيين السياسية بالمصريين في نسبهم الى حام . على الرغم من أنهم أقرب الى العبريين للصلات العنصرية واللغوية المتينة بينهم ، كما جعل العيلاميين من أبناء سام على الرغم من ان

(١) د. حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم ص ١١٩

لغتهم غير سامية ، وربما لأن كاتب جدول الأنساب وجدهم خاضعين لدولة آشور السامية ولا شأن للجدول باللغات .

لكن العالم بروكلمان يرى ان بني اسرائيل هم الذين اقصوا الفينيقيين عن نسبهم الى سام لأسباب سياسية ودينية .

وقد تعددت اراء العلماء واختلفت اقوالهم حول المهد الأصلي للساميين ، فبعضهم يزعم انه كان بلاد أرمينية على حدود كردستان ، وتزعم هذا الرأي المستشرق الفرنسي رينان اعتمادا على ما جاء في سفر التكوين (١٠ : ٢٢ - ٢٤ ، ١١ : ١٢) .

وقد تزعم العالم جويدي الرأي القائل بأن المهد الأصلي للساميين كان جنوب العراق على نهر الفرات ، وقد اقام نظريته على اسس لغوية تجعل اصل الساميين في ارض الرافدين ، بينما يرى موسكاتي وشرنجر وغيرهم ان الجزيرة العربية كانت نقطة الانطلاق للهجرات السامية [٢] ، وقد دلل موسكاتي على نظريته بأن وثائق التاريخ ليست الأساس الوحيد ، بل ان الأصول الاقتصادية والاجتماعية للصحراء تجعل سكانها من البدو ينزعون للهجرة الى المناطق الزراعية المحيطة . وهذا هو أصح الاراء ، وأقواها سندا ، واكثرها اتفاقا مع علم الاثار وحقائق التاريخ[٣] .

ومن المهم هنا ونحن نحاول ان نعالج هذا الموضوع ، نلاحظ ان الكثرة الغالبة من المستشرقين تؤيد النظرية التي تقول : إن شبه الجزيرة العربية ، هي المهد الأصلي للساميين ومنها تدفقوا عبر التاريخ الى المناطق الزراعية في بلاد الرافدين وسوريا وفلسطين والحبشة ، ووجود الساميين في شبه الجزيرة العربية أدى الى المحافظة العنصرية واللغوية . ومؤدى هذا كله أننا نتوقع العثور على أقدم الحضارات هنا ، واللغة العربية شاهد على صدق هذا الحكم ، فهي تشتمل على عناصر لغوية قديمة جدا بسبب وجودها في اماكن بعيدة في شبه الجزيرة العربية ، وكما يقول موسكاتي : « ان عرب العصور السابقة للإسلام حافظوا على حياتهم الدينية والاجتماعية وعلى الأحوال السامية القديمة اكثر من أي شعب آخر ، كما احتفظوا دون تغيير يذكر بالأحوال البادية لحياة الصحراء ، كذلك التكال الطقوس المستعملة بين الساميين حتى بعد اقامتهم بين شعوب مستقرة تنم غالبا عن اصولهم البدوية[٤] .

غير انه من المسلم به الآن لدى معظم المستشرقين أن اللغة العربية قد احتفظت بكثير من الأصول السامية القديمة في مفرداتها وقواعدها ، وأنه لا تكاد تعادلها في ذلك أية لغة سامية أخرى . ولقد وقفنا من هذه المقارنات على ان السبب في هذا يرجع الى نشأتها وبقائها في منطقة منعزلة هي أقدم موطن للساميين ، فضعفت فرص احتكاكها باللغات الأخرى .

وقد وقفنا على نص هام جدا رواه عن الخليل بن احمد (المتوفى عام ١٧٥هـ) الأندلسي ابن سيده في معجمه المخصص في القسم الأخير الخاص بأسماء الاعلام من ان « كنعان بن سام بن نوح ، ينسب اليه الكنعانيون ، وكانوا يتكلمون بلغة تضارع العربية»(٤أ) .

وكذلك ادرك الامام ابن حزم الأندلسي (المتوفى سنة ٤٥٦هـ) ان اللغة العربية والعبرية والسريانية متفرعة

---

(٢) د . رمضان عبد التواب : فصول في فقه اللغة ص ٤٠

(٣) موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ترجمة الدكتور يعقوب بكر ص ٥٣

(٤) موسكاتي : المرجع السابق صفحات ٥٧ ، ٥٨

(٤أ) ابن سيده : المخصص ج ١٣ ، ص ١٩٧

من اصل واحد ، فقال ما نصه : « ان الذي وقفنا عليه وعلمناه يقينا ، ان السريانية والعبرية والعربية ، التي هي لغة مضر وربيعة لا لغة حمير ، واحدة تبدلت بتبدل مساكن اهلها فحدثت فيها جرس ... » كذلك قال الامام السهيلي (المتوفى سنة ٥٨١هـ) : « وكثيرا ما يقع الاتفاق بين السرياني والعربي او يقاربه في اللفظ »(٥) .

وكان اليهود الأندلسيون المعاصرون لهؤلاء المسلمين ، يتفقون معهم في هذا الرأي كما يبدو ذلك جليا في مقدمة « كتاب اللمع » في النحو العبري لأبي الوليد مروان بن جناح القرطبي المعاصر لابن حزم .

ومؤدى هذا كله هو ان العربي في نظرته الى تاريخ اللغات وتقسيمها ، اقدم بكثير من مفهوم البعض بأن تقسيم اللغات كان يرجع في اوروبا الى القرن التاسع عشر الميلادي .

وتقسم اللغات السامية بصفة عامة الى مجموعات على النحو التالي : ـ

١ ـ السامية الشرقية وهي الأكدية بفرعيها البابلي والآشوري وهي عبارة عن نقوش مكتوبة بالخط المسماري ومن أهم هذه النقوش قانون حمورابي ، وموطن هذه اللغة بلاد ما بين النهرين .

٢ ـ السامية الغربية الشمالية تنقسم الى اللغتين الكنعانية والآرامية : ـ

أ ـ اللغة الكنعانية ويتفرع عنها اربع لغات هي اللغة المؤابية ـ اللغة الفينيقية واللغة العبرية واللغة الأوجاريتية .

ب ـ اللغة الآرامية وتنقسم الى : ـ

١ ـ الآرامية القديمة : ـ

أ ـ آرامية النقوش / اقدم نص فيها هو نقش زنجيرلي ويرجع الى القرن ٩ ق . م .

ب ـ الآرامية الدولية / التي استعملت ابان امبراطوريات آشور وبابل وفارس (من القرن السابع حتى القرن الرابع ق . م) .

وقد عثر على نقوش منها في شمال شبه الجزيرة العربية في تيماء ومدائن صالح (الحجر) وفي مصر .

جـ ـ آرامية العهد القديم .

٢ ـ الآرامية الغربية : ـ

أ ـ الآرامية النبطية / وتمثلها نقوش مدائن صالح (الحجر) والعلا ، وسلع (البتراء) (من القرن الأول ق . م . الى القرن الثالث الميلادي) ، وكان الأنباط قد اخذوا الأبجدية الآرامية ثم طوّروها وحوّلوها من كتابة منفصلة الحروف الى كتابة متصلة ، وعنهم اخذ العرب الكتابة التي نستعملها اليوم ، وهو ما سوف نتعرض له تفصيلا .

ب ـ الآرامية التدمرية / وتمثلها نقوش تدمر (من القرن الأول ق . م . الى القرن الثالث الميلادي) .

جـ ـ الآرامية اليهودية / وتمثلها ما كتبه اليهود من الترجوم والتلمود الأورشليمي والمدراش (من القرن الثاني الى القرن الخامس الميلادي) .

د ـ الآرامية المسيحية / التي كان يستعملها نصارى فلسطين بين القرنين الخامس والثامن الميلادي .

(٥) رمضان عبد التواب : المرجع السابق صفحات ١٢ ، ١١ .

٣ - الآرامية الشرقية :

أ - آرامية التلمود البابلي (من القرن الرابع الى القرن السادس الميلادي) .

ب - آرامية الصابئة وهي تسمى اللغة المندائية أو المندعية (من القرن الثالث الى الثامن الميلادي) .

جـ - اللغة السريانية (من القرن الثالث الى القرن الثالث عشر) . وهي لهجة آرامية قديمة نشأت في الرها بالقرب من حدود سوريا وهي اهم اللهجات الآرامية وأغناها في الإنتاج الأدبي والعلمي والفلسفي .

٣ - السامية الغربية الجنوبية : وتنقسم الى :

أ - اللغة العربية : -

١ - العربية الشمالية / وهي لغة وسط وشمال شبه الجزيرة العربية ، واعرقها واخلدها العربية الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم ومن لهجاتها الصفوية واللحيانية والثمودية .

٢ - العربية الجنوبية / وتضم اللغات السبئية والمعينية والحميرية والحضرمية القتبانية .

ب - اللغة السامية في الحبشة / الاثيوبية او الجعزية (اللغة القديمة المقدسة) وهي تعتبر من احدث اللغات السامية وقد تطورت هذه اللغة ، وتفرعت عنها لهجات الأمهرية (اللغة الرسمية) والتجرية والتجرينية (وهما لغتا الحديث في المناطق الشمالية من الحبشة)[٦] .

الخصائص المشتركة بين اللغات السامية

تتميز مجموعة اللغات السامية عن غيرها بخصائص وصفات مشتركة ، لعل اهمها الخصائص اللغوية . فبين اللغات السامية تشابه كبير في الاصوات والصيغ والتراكيب والمفردات ، وهذا يرجع الى الأصل المشترك لهذه اللغات .

ويقوم الأصل السامي في الغالب على اساس الصوامت « الحروف الساكنة » ، ويرتبط معنى المادة اللغوية في اللغات السامية بمجموع الصوامت التي تكون كل مادة ، ومعظم الكلمات فيها تتكون من ثلاثة أصوات ساكنة . فمن خصائص اللغات السامية ، انك اذا عرفت الأصل الثلاثي عرفت كيف تفجر منه شجرة المشتقات على كثرة فروعها .

فاذا عرفت كلمة « كتب » التي تقوم وحدتها على اساس وجود الأصوات الصامتة الثلاثة الكاف والتاء والباء - بهذا الترتيب - لاخرجت منها « كاتب وكتاب وكتابة ومكتوب . . الخ » .

وكان ذلك بإضافة مقاطع من حروف في صدر الكلمة او وسطها او آخرها لتتكون الصيغ الاسمية والفعلية ، وهذا يوضح لنا السبب وراء ترتيب معاجم اللغات السامية على حسب الجذور . كما انه لهذا السبب أيضا تميّز الفعل في اللغات السامية بسلسلة من الأوزان المزيدة المشتقة من المعنى الأصلي .

والإعراب ظاهرة أصيلة في اللغات السامية القديمة

---

(٦) انظر تفصيلاً أكثر في تقسيم اللغات السامية في المراجع التالية :
أ - د . محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية صفحات ١٣٢ - ١٣٤ .
ب - د . حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم صفحات ١١٠ - ١٢٣ .
جـ - كارل بروكلمان : فقه اللغات السامية صفحات ٦ - ٢٥ .
د - د . السيد يعقوب بكر : دراسات في فقه اللغة العربية ص ٩ - ٦٠ .

اندثرت في معظمها واحتفظت به اللغة العربية ، لأنها أقرب اللغات السامية الى اللغة السامية الأم . فاللغة العربية ، لغة محافظة تتغير ببطء ، كما يقول المستشرق فرجسون A.Fergson[٧] .

ويلاحظ في الجر بالإضافة ، أن يكون المضاف خاليا من اداة التعريف التي تدخل على المضاف إليه .

واحتفظت اللغات السامية الجنوبية (العربية الشمالية والعربية الجنوبية القديمة والأثيوبية) بنمط خاص من الجمع وهو جمع التكسير بالاضافة الى الجمع السالم الذي يتميز بلاحقة في نهاية الاسم .

كما تتميز اللغات السامية بأصوات الحلق (في العربية الحاء والخاء والعين والغين والهاء والهمزة) ، وهي الأصوات التي تخرج من الحلق . كما تتميز بأصوات الاطباق او التفخيم (ففي العربية القاف والصاد والضاد والطاء والظاء) . وتتميز أصواتها في اتخاذ اللسان شكلا مقعرا منطبقا على الحنك الأعلى مع رجوعه الى الخلف قليلا[٨] . لأن التفخيم او الاطباق يحدث بتوسعة التجويف الهوائي الذي يرن فيه الصوت . مما يسمى في علم الصوت من العلوم الطبيعية حيز الرنين (مثل علبة العود وصندوق البيانو) .

واللغات السامية لغات اشتقاقية يندر فيها استعمال السوابق واللواحق مثل الانجليزية describe de + scribe بمعنى وصف[٩] .

ومن خصائص اللغات السامية في التراكيب وجود الجملة الاسمية المركبة من مبتدأ وخبر ليس بينهما فعل رابط ، انما يحصل ارتباط الاسناد بعلامات الاعراب والتعوّد العقلي . ويبدو ان اللغة السامية الأم لم تكن ذات جمل طويلة ، بل كانت الجملة بسيطة التركيب وتتميز بقصرها . وتوضع الجمل بعضها ازاء بعض مع ربطها عن طريق الواو . وهذا واضح في العبرية القديمة والعربية في نصوصها القديمة ، ولكن بمضي الزمن تعقدت الجملة في اللغات السامية الحديثة .

وهذه الكثرة الغالبة من الخصائص اللغوية للغات السامية التي اوردناها يفترض فيها طبقا للمنهج المقارن انها ظواهر موروثة عن اللغة السامية الأم ، يصدق هذا على الأصوات وعلى الأبنية الصرفية وعلى التراكيب والمفردات . فتلك الخصائص المشتركة ميراث سامي قديم[١٠] .

والغالب الظن ان اللغة السامية الأم قد عاشت في الجزيرة العربية ، وانتقلت الى بادية الشام والعراق واليمن والحبشة مع الهجرات التاريخية المتتالية للساميين الأول من المهد الأصلي لهم[١١] (الجزيرة العربية) . وفي هذه المناطق تكونت اللغات السامية المختلفة . وهكذا استنتج المستشرقون - وفي مقدمتهم بروكلمان ورايت - أن العربية ناطقة بما كان في نطق السامية الأم . ومؤدى هذا كله ان أوفى هذه الابجديات والسدها

(٧) دائرة المعارف البريطانية (١٩٦٤) المجلد الثاني ص ١٨٦ ب .
(٨) د. ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٥١ .
(٩) يعقوب بكر : دراسات في فقه اللغة ص ١٢ .
(١٠) راجع آ - فقه اللغة للدكتور عبد الواحد وافي صفحات ١٢ - ١٧ .
ب - الساميون ولغاتهم صفحات ١٧ - ٢١ .
حـ - علم اللغة العربية للدكتور محمود حجازي صفحات ١٣٩ - ١٤٨ .
د - دراسات في فقه اللغة للدكتور يعقوب بكر ص ١٠ - ١٤ .
(١١) محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية ص ١٥٠ .

انطباقا على مخارج الساميين الأول هي ابجدية العربية الفصحى[١٢].

هذه هي مجموعة اللغات السامية وخصائصها المشتركة والتي تنتمي اليها لغتنا العربية ، ولعل الفرصة هنا سانحة لأضع بين يدي القارىء في ايجاز آراء بعض العلماء العرب في نشأة الخط العربي ، حيث هناك من ضروب المعلومات الأولية التفصيلية ما ليس له أول ولا آخر ، ومنها ما لا يقوم على اسس علمية محددة ، فكان لابد من الاحتكام عند المفاضلة الى البحوث العلمية التي تعتمد على البراهين .

وفي نشأة اللغات يتأخر ظهور الخط وقتا طويلا بالنسبة لظهور اللغة نفسها ، لأنه اذا كانت اللغة طبيعية في الانسان فالخط يعتبر خطوة حضارية صناعية كما يقول ابن خلدون : « إن الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية ، فهو ضرورة اجتماعية اصطنعها الانسان »[١٣] .

بدايات الخط العربي :

اخذ العرب الخط عن الحيرة التي نقلته من الأنبار ، والأنبار عن اليمن ، اي ان الخط العربي اشتق من خط المسند الحميري الجنوبي ، وايد هذه النظرية ابن خلدون[١٤] ، كما ذكر حفني ناصف في كتابه « تاريخ الأدب » ، وعلى رأينا هذا يكون الخط المسند من اصول الخط العربي[١٥] . وان كانت الدراسات المقارنة قد اثبتت ان الخط العربي لم يقتطع من المسند الحميري او فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين .

وقد رفض الدكتور يحيى نامي هذه النظرية وقال : « ان الخط العربي لم يقتطع من المسند الحميري كما تقول هذه الرواية ، وليس هناك اية علاقة بينهما سوى انهما قد اشتقا من أصل سامي واحد . ويظهر من مقارنة هذه الحروف العربية القديمة التي تدل على انها تختلف عن بعضها اختلافا شديدا»[١٦] .

ويرى الدكتور عبدالرحمن الأنصاري ان هذه النظرية خاطئة ويعلل ذلك بقوله :

« ولكن يبدو ان الخط الذي عرف في هذه المنطقة ، انما عن طريق الشام خاصة ، وان الطريق التجاري سهل انتقال هذا النوع من الثقافة ، وان هناك هي قبيلة بني عبد ضخم التي كانت تسكن الطائف وهي من القبائل التي يبدو انها نزحت الى هذه المنطقة بعد سقوط الأنباط والتدمريين ، ثم نجد الغساسنة وقد سكنوا بادية الشام وكانوا على علاقة بالقبائل العربية في الجزيرة كالأوس والخزرج في يثرب (المدينة) ، ولا يستبعد ان يكون هذا من العوامل التي ساعدت على نزوح هذا الخط ، ولا ننسى ان فارس كانت تحكم اليمن ابان ظهور الاسلام ، وكانت دولة فارس تكتب بالخط الارامي ، ولذلك فكان الطريق مفتوحا الى دخول الارامية الى غرب الجزيرة من الجنوب الى الشمال .

وتطور الخط الآرامي الى الكوفي ثم الى الكتابة التي نكتب بها في الوقت الحاضر ، وربما يرد علينا سؤال ،

(١٢) الساميون ولغاتهم : ص ١٩ .
(١٣) مقدمة ابن خلدون : ص ٤١٨ .
(١٤) مقدمة ابن خلدون : ص ٤١٩ .
(١٥) حفني ناصف : تاريخ الأدب ص ٥١ .
(١٦) د . خليل نامي / أصل الخط العربي وتطوره ص ٤ (مجلة كلية الآداب . المجلد الثالث ، الجزء الأول عام ١٩٣٥م) .

لماذا اختار العرب الخط الآرامي مع ان حروفه لا تزيد عن اثنين وعشرين حرفا ، في حين ان حروف المسند كاملة ثمانية وعشرون حرفا ؟ .

الذي نعتقده سببا لذلك هو مرونة الخط الارامي وقدرته على التكيف ، في حين أن الخط المسند يعتمد على الزوايا والدوائر .

وهناك أشياء يصعب تطويرها ، كما اننا نعتقد ان الخط الآرامي قد برز بشكل واضح بمنطقة حضارية اخرت عرب الشمال الذين قاموا بدور تجاري بعد سقوط دول جنوب الجزيرة العربية ، وهذا يمكن ان تفسر به كتاباتهم بالخط الآرامي وتركهم المسند[١٧] .

وهناك روايات تقول بان الكتابة العربية جاءت من الحيرة ، والحيرة كما تعلم كانت مركزا حضاريا يدين بالمسيحية ، وكان اهلها يكتبون الخط السرياني (الخط الحيري) ، ولقد وقفنا طويلا عند احدى هذه الروايات ، ويرجع تاريخها الى القرن الثاني الهجري وهي ماروراه البلاذري في كتابه الشهير « فتوح البلدان » ونصه : « انه قبل ظهور النبي عليه الصلاة والسلام ، وضع ثلاثة من قبيلة طيء ، هذا الخط الذي اخذوه عن السوريان في بقا[١٨] ، وانه سرعان ما انتشر هذا الخط وتعلّمه اهل الحيرة والانبار ، واخيرا جاءوا بهذا الخط الى مكة المكرمة » .

والسؤال الذي يتردد هنا هل الخط العربي اشتق من الخط السرياني برغم تشابهها في بعض الحروف والخصائص ؟

ويجيب د . يحيى نامي اجابة قاطعة فيقول : « بأن الخط العربي لم يقتطع من الخط السرياني ولم يشتق منه ، بل هما نوعان مختلفان قد اشتقا من اصل واحد وهو الخط الارامي المربع ، وما هذه الحروف المتشابهة والخصائص المتفقة التي نجدها في هاتين الكتابتين الا نتيجة لكونهما قد خضعا لظروف واحدة ، ومرا على أدوار متشابهة ، وذلك كما يتضح من هذه الكلمات السريانية وما يقابلها من الحروف العربية »[١٩] .

وهكذا تعددت بين أيدينا الآراء في تحديد أصل الخط العربي ، فكان لابد من الاحتكام الى احدث ابحاث فقه اللغة التاريخي المقارن؛ومن خلاله رجّح معظم المستشرقين نظرية اشتقاق الخط العربي من الخط النبطي . وبقي سؤالنا الأخير من هم الأنباط ؟ وكيف كتبوا نقوشهم بالخط النبطي حتى تطور الى الخط العربي ، وهل جاء ذلك من خلال بعض التغييرات التي نشأت تبعا لأزمنة كتابتها ؟

فالنبطية لهجة آرامية كتب بها الأنباط نقوشهم حتى القرن الثالث الميلادي ، ومن الثابت انهم شعب عربي عاش في أقصى شمال الجزيرة العربية وجنوب الشام ، بعد ان هاجر من جنوب الجزيرة العربية المهد الأصلي لهم . وكانت اعظم فترات ازدهارهم ، هي الفترة الممتدة من القرن الأول قبل الميلاد حتى نهاية القرن الأول الميلادي .

هذا على الرغم من ان تاريخهم يرجع ابعد من ذلك ، وانهم كانوا قد اتخذوا سلع (البتراء) عاصمة لهم في القرن الرابع قبل الميلاد ، وهذا ما يؤكده استرابون الجغرافي اليوناني القديم ، وقد امتد نفوذ

---

(١٧) د. عبد الرحمن الطيب الأنصاري : محاضرات عن تاريخ الجزيرة العربية ص ١٧ .
(١٨) بقا هي بلدة تقع على نهر الفرات وعلى مقربة من الحيرة عاصمة اللخميين .
(١٩) يحيى نامي : أصل الخط العربي ص ٤ .

الأنباط السياسي شمالا حتى شمال دمشق ، وجنوبا حتى شمل مدائن صالح (الحجر) التي كانت عاصمة ثانية لهم . وقد قضى الرومان على استقلال الأنباط عام ١٠٦م ، وظلوا تابعين لروما عدة قرون ، ولا يعرف العلماء شيئا عن تاريخهم قبل العصر الهيلينستي .

وقد عاش الأنباط حياة رعوية بالاضافة الى نشاطهم التجاري الكبير ، وكانت لغتهم العربية آنذاك لغة محلية منطوقة غير مدونة اي لم يكن لها خط فكتب الانباط كما كان يكتب جيرانهم الآراميون ، فقد توثقت العلاقات المادية والثقافية بينهم في الشمال عن طريق التجارة . وكانت الآرامية لغة الحديث والتعامل اليومي ولغة الدبلوماسية في فلسطين والأردن وبلاد الشام وآسيا الصغرى منذ القرن السابع قبل الميلاد وحتى ظهور الاسلام حيث حلت محلها اللغة العربية .

فكان لزاما اذن ان يتأثر الأنباط باللغة الآرامية ، حيث فرض عليهم نشاطهم التجاري التعامل بالآرامية مع غير العرب ، ولذلك كان من السهل على الانباط ان يكتبوا نقوشهم باللغة الآرامية وأن يتأثروا بالحضارة الآرامية ، ولكنهم ظلوا يتحدثون باللغة العربية في شئون حياتهم اليومية .

والأنباط إنما سموا بهذا الاسم لاستنباطهم ما يخرج من باطن الأرض ، ويروى حديث للنبي عليه الصلاة والسلام « لا تنبطوا في المدائن أي لا تتشبهوا بالنبط في سكانها واتخاذ العقار والملك »[٢٠] .

وتظهر عروبة الأنباط من استخدامهم اللغوي ، فهناك ألفاظ تأتي بمعانيها العربية في نقوشهم مثل « ولد ، ضريح ، رهن ، . » كما ان الكثرة الغالبة من اسماء الاعلام التي ترد في نقوشهم ، هي اسماء عربية مثل « وائل ، حوشب ، حارثة ، جذيمة ، عائذ ، وهب الله ، تيم الله » .

وكذلك تأتي الأفعال بمعانيها كما في العربية[٢١] . ومثال ذلك : « هلك ، صنع ، لعن » وبالاضافة الى هذا فقد وجد اثر النحو العربي في النقوش النبطية . ودليلنا الى ذلك ظهور اداة التعريف العربية « أل » في نقوشهم بينما لا تستخدم اللهجات الآرامية الأخرى للتعريف الا حرف الألف في آخر الكلمة للدلالة على صيغة التعريف (نقش مدائن صالح في عام ٢٦٧م) . كما تستعمل الأنباط الفاء للترتيب كما هي في العربية ونلاحظ انها غير موجودة في اللهجات الآرامية الأخرى ، ومثال ذلك : « وبنيه فبناته واولادهم »[٢٢] .

ومؤدى هذا كله ، أن كل مظاهر التطور اللغوي التي اوردناها تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ، ان أصل الأنباط قبائل عربية هاجرت من جنوب الجزيرة الى شمالها واختلطت بالآراميين ، وتأثرت بالحضارة الآرامية ثم دوّن الأنباط نقوشهم بالخط الآرامي الا انهم لم ينسوا لغتهم الأصلية ، اي اللغة العربية حيث كانت لغة حديثهم في الحياة اليومية .

وبعد هذا ننتقل الى الكلام عن النقوش النبطية لنتعرف على الخط النبطي في أزمنة مختلفة تمت خلالها بعض التطورات المحلية في كتابة الحروف ، لنعرف كيف انبثق الخط العربي من هذا الأصل . وكذلك دراسة هذه النقوش دراسة مفصلة ، وأهمها النقوش التي

---

(٢٠) لسان العرب : جـ ٢ ، ص ٣٨٨

(٢١) محمود حجازي : المرجع السابق ، ص ١٨٦

(٢٢) يحيى نامي : ص ٩

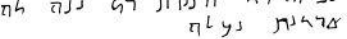
وجدت في مدائن صالح (الحجر) والعلا (ددان) وسلع (البتراء) وحوران .

وأما عن الكتابة النبطية فمن الممكن ان نتبين خصائصها ونتتبع تطورها من خلال نقوش مدائن صالح في القرنين الأول والثاني الميلاديين ، وذلك لقربها من الموطن الأصلي للأنباط . تلك ناحية وناحية اخرى ، اننا نجد الكتابة النبطية تتطور بسرعة في طريق التحسن ، وذلك لما ظهر في حروفها من ميل الى الاستدارة مما افقدها المسحة النبطية وقربها من الكتابة العربية الجاهلية ، ويظهر ذلك بوضوح في نقش النمارة (٣٢٨م) .

وفي خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين واصلت الكتابة النبطية اندثارها ، ولكن روحها بعثت في ابداع على صورة الكتابة العربية الجاهلية كما نرى في نقش زبد (٥١٢م) وحران (٥٣٦م) .

ولابد هنا من اضافة نراها واجبة دفعا لسوء الفهم والتفاهم ، وتلك الاضافة هي ان احدا لا ينكر ان الصورة الأولى للخط العربي الجاهلي قريبة الشبه الى حد كبير من صورة الخط النبطي في مراحله الأخيرة .

وارتكازا على تلك النتيجة الهامة التي مؤداها ان اصل الخط النبطي قد اشتق من الخط الأرامي ، وجب علينا ان نبدأ بتتبع تطوره من اقدم النماذج حيث يكون الشبه كبيرا بين الخطين النبطي والأرامي . واقدم نقش نبطي عثر عليه حتى الآن هو نقش السويداء في منطقة حوران[٢٣] ونصه كالآتي :



وقراءته بالحروف العربية كما يلي :

ن ف س هـ د ي ح م ر ت دى
ب ن هـ ل هـ
ا د ى ن ت ب ع ل هـ

وترجمته الى العربية : ـ

ضريح حمرت الذي بناه لها أذينة زوجها .

ونلاحظ ان هذا النقش موغل في القدم واعتبره المستشرقون اقدم نقش نبطي ، ويرى د . يحيى نامي[٢٤] ان هذا النقش غير مؤرخ لان كاتبه قريب العهد بالكتابة الأرامية في حين يلفت الكونت دي فوجيه النظر الى الشبه الكبير بين الخط المستخدم في هذا النقش وبين الخط العبري المربع والخط التدمري ، وهما ينتميان الى الخط الأرامي الذي كان سائدا في المنطقة في القرن الأول قبل الميلاد . كما يرى الدكتور نامي ان خط هذا النقش اقرب الى الخط المربع العبري منه الى الخط التدمري . وذلك لقرب حوران من فلسطين حيث كان يستخدم الخط العبري الأرامي .

ونعرض هنا بشيء من الاجمال بعض النقوش التي تعود الى القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، وخاصة التي عثر عليها في مدائن صالح (الحجر) ، وذلك لأنها كانت بعيدة عن النفوذ الأرامي وداخل الجزيرة العربية المهد الأصلي للأنباط ، ومن خلال دراستها سنحاول تتبع تطور الخط النبطي خلال هذه القرون الثلاثة ، وأن نتبين الظواهر اللغوية التي اوردناها قبل ذلك .

(٢٣) عثر الكونت دي فوجي الفرنسي على نقش السويداء عام ١٨٦٢م في منطقة حوران .
(٢٤) يحيى نامي : ص ٣١ .

وحتى تخرج من نصوص هذه النقوش بالمعرفة التي تعود على دارسي اللغات السامية بالفائدة ، وتجعلنا نستنبط أحكاما لغوية من خلال هذه المقارنة ، نجد لزاما علينا ان نكتب مرة اخرى نصوص النقوش النبطية بفواصل واضحة بين الكلمات مع الالتزام الدقيق بشكل الحرف الأصلي كما جاء في النقش ، وذلك لأن معظم هذه النقوش كلماتها متراصة وملاصقة بعضها البعض بدون فواصل . وحتى تعم الفائدة سنكتبها مرة ثانية بحروف عربية بدلا من الحروف النبطية .

فاذا وضعنا بدل كل حرف نبطي من هذه الأسطر الأربعة حرفا عربيا تكون كتابة النقش كما يلي : -

١ - د أ   ن ف س أ   د ى   أ ب   ب ر

٢ - م ق ى م و   ب ر   م ق ى م ٱ ل   د ى   ب ن هـ

٣ - ل هـ   أ ب و هـ ى   ب ى ر ح   أ ل و ل

٤ - ب ش ن ت   ل ح ر ث ت   م ل ك   ن ب ط و

ترجمة النقش وتحليله : -

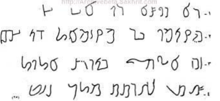
١ - هذا نصب لتذكاري (قبر) لأب بن

٢ - مقيم ابن مقيمئيل الذي بناه

٣ - له والده في شهر أيلول

٤ - في العام الأول للحارث ملك الأنباط

نقش العلا (٩ق . م)



(٣٥)

---

(٣٥) Cooke, G.A.: A text book of North-Semitic Inscriptions p. 214.

شرح النقش وتحليله : -

إذا تناولنا بالتحليل نقش العلا (٩ ق . م) نجد أن حرف الألف قد تطوّر تطوّرا ملحوظا ، حيث كان شكله في النقش الحوراني ، فاستدارت أضلاع المثلث التي تكون شكل الألف وأخذ ذراع الحرف يتحرك حتى التصق في أعلى الشكل هكذا ونلاحظ في نقش العلا أن حرف الهاء قد تطور وأصبح يكتب في أواخر الكلمات بهذا الشكل في كلمة بناه " " ب ن هـ ، واستمرت كتابة حرف الهاء كما هي في أواسط الكلمات كما في كلمة والده أ ب و هـ ى واستمر شكل الواو كما كان شائعا في الخط العبري الآرامي المربع .

أما حرف الباء فقد استمر استخدامه في أوائل وأواسط الكلمات بنفس الشكل الذي استخدم فيه في نقش حوران الا أن شكله قد تغير في أواخر الكلمات وأصبح على شكل رأس حمامة

وإذا انتقلنا الى حرف اللام فنجد أن شكله قد أصبح قريبا من شكله في اللغة العربية ، وذلك في أوائل الكلمات كما في له ، وتطور شكله قليلا في أواسط وأواخر الكلمات فقاعدته أصبحت أكثر استدارة ، أما حرف الفاء فقد كان في نقش حوران ، وأصبح في نقش العلا ، حيث استدارت رأسه واقتربت من الفاء العربية .

ومما يجدر ملاحظته أن اسم مقيم قد ألحق به واو في آخره م ق ي م و .

وذلك في آخر الأسماء التي تنوبها العرب .

وقراءة النقش بالحروف العربية كما يلي :

١ - د ن هـ ك ف ر ا د ي ع ب د ت ي م ا
ل هـ ي ب ر

٢ - ح م ل ت ل ن ف س هـ و ي هـ ب ك
ف ر ا د ن هـ ل أ م هـ .

٣ - ا ن ت ت هـ ب ر ت ج ل هـ م و
م ن ز م ن ش ط ر

٤ - م و هـ ب ت ا د ي ب ي د هـ د ي
ت ع ب د ب هـ ك ل د ي ت ص ب ا

٥ - ب ي ر ح ٢٦ ب ا ب س ن ت ٢٥
ل ح ر ت ت م ل ك ن ب ط و

٦ - ر ح م ع م هـ

ترجمة النقش وتحليله :

١ - هذا القبر الذي شيّده (عملة) تيم الله ابن .

٢ - حَلّة (حِالّة) لنفسه ثم وهب هذا القبر لأماه .

٣ - زوجته ابنة جُلْهُم منذ زمن توثيقه .

٤ - كهية (كهدية - كمنحة) في يدها لكي تعمل به كل ما تريد .

٥ - (وكان ذلك) في السادس والعشرين من شهر آب من السنة الخامسة والعشرين (لحكم) الحارث ملك الأنباط .

٦ - المحبوب لدى شعبه .

نقش مدائن صالح (١٦ م)

١- רשם כתב די עבד תימאלהי ל

٢- חולת עופה ודבר כתב רשה ושנים

٣- ספתתה נת אלה כן וכן אחר

٤- מסורעא די יהודה די תעור עד
נטרה חימם

٥- מן כל כל כתב כל לשרתת מלך
ניטר

٦- רחם עמם (٢٦)

(٢٦) Cooke : Op. cit., p. 227.

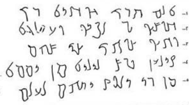
نستطيع أن تبين تغير شكل حرف الالف ، في نهاية الكلمات ومثال ذلك كلمة ، ك ف ر ا ، في السطر الأول ، الا أن شكل الالف في نهاية الكلمة يعود مرة أخرى الى شكله الأول ، ونجد ذلك في كلمة مماثلة في السطر الثاني ، ك ف ر ا ، وكذلك بقية الكلمات التي تنتهي بحرف الالف . ولا يدري أحد على وجه اليقين السبب الذي جعل كاتب هذا النقش يتردد في كتابة شكل حرف الالف في نهاية الكلمات على هذه الصورة .

أما شكل الباء فقد تميزت بشكلين في كلمة ، ب ا ب ، في السطر الخامس وفي أول الكلمة كانت قصيرة عنها في نهاية الكلمة ، وقد تطورت وأصبحت تشبه الباء العربية ، ونلاحظ في بداية السطر الرابع كلمة ، م و هـ ب ت ا ، بها حرف الواو وقد تطور من هذا الشكل ، ، وأصبح يقترب من الواو العربية فيما عدا ساق الواو التي ما زالت عمودية ، ، .

وهناك ملاحظة هامة وهي أن حرف اللام في وسط الكلمتين ، ت ي م ا ل هـ ي ، ، م ل ك ، ، فقد أخذ شكل اللام النهائية .

ومن أبرز الظواهر اللغوية التي نجدها في هذا النقش هي إلحاق حرف الياء الى المضاف اليه من الاعلام المركبة كما ذكرنا آنفا ، ت ي م ا ل هـ ي ، تيم الله في العربية أصبحت تيم الهي في الكتابة النبطية . وهي أسماء عربية فنجد اسم جُلهُمْ ح ل هـ م و ، قد جاء قبيلة عربية كانت تسمى جُلهمة .

نقش مدائن صالح (غير مؤرخ)



(٢٧)

وقراءة النقش بالحروف العربية كما يلي :

١ ـ ال هـ ت ري ج د ج ي ا د ي
٢ ـ ح و ش ب و ب ر ن ف ي و و ع ل ج ا
٣ ـ و ح ب و ب ن د ه ي ب ن ي س هـ م
٤ ـ ف ي ل ع ن ي ر س ل ي ل ي ا م ن
ي م م ا
٥ ـ م ن د ي ي ن ف ق ي ت هـ م ل ع ل م

ترجمة النقش وتحليله :

١ ـ هذان اللحدان (الناحتان) هما
٢ ـ لحوشب بن نافيو ولعِلْجَة
٣ ـ وحابو وأولاده بني سهم
٤ ـ فيلعن الذي يفصل بين الليل والنهار
٥ ـ كل من تحدثه نفسه باخراجهم الى الابد

ونستطيع أن نتبين اسم حوشب على أنه عربي الأصل ، بينما اسم نافيو قراءته أكيدة في النقش وقد ذكر جوسن أنها كلمة بسيطة من الممكن أن تكون متصلة بالكلمة العربية « نفى » بمعنى « أبعد » ، في حين أن كلمة علجة فيها قليل من الشك من ناحية القراءة ، فالحرفان الأول والأخير فيها مؤكدان بينما الحرف قبل الأخير وهو الجيم غير مؤكد ، وعلى الرغم من أن الخط الرأسي « » من الصعوبة ملاحظته ، فاننا نتصور الخط الرأسي عند توصيله كما هو منقوط مع الخطين الصغيرين ليكونوا حرف اللام في علجة ، وكلمة علجة جاءت في معجم ياقوت على أنها اسم قبيلة . وقد تحل جوسن كلمة علجة « » ع ل ج ا في اللغة العربية جاءت من « بلج » بمعنى انشرح صدره وبلج أو « بلجه » بمعنى لمعان أو بياض وكلمة (ع ب) يمكن أن تكون ع ب د (عبد) ، وعلى ذلك تكون الكلمة ع ل ج ا أصلها ع ب د ب ل ج ا (عبد بلجه) وسقط حرف الدال عند كتابة النقش .

كما أن بني سهم هو اسم قبيلة عربية ذكرها كتاب الأغاني ، وجاءت كذلك في معجم ياقوت .

تلك ناحية وناحية أخرى نلاحظ أن اصطلاح « فيلعن الذي يفصل بين الليل والنهار » تعبير جديد له طعم توحيدي يعني الايمان بالاله الواحد ، ومن الممكن أن يحمل معنى الاشارة الى الاله دوشرا (٢٨) .

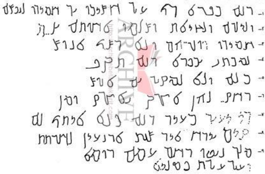
كما أن كلمة فيلعن / ف ي ل ع ن ، جاءت كما في العربية تماما ، وهذا يظهر عروبة الأنباط في استخدامهم اللغوي .

وقراءة النقش بالحروف العربية كما يلي :

١ ـ د ن هـ ك ف ر ا د ي ع ب د
ح ش ي ك و ب ر ح م ي د و ل ن ف
س هـ .
٢ ـ و ل ي ل د هـ و ل ج ز ي ا ت و س ل م و
ا ح و ت هـ
٣ ـ ب ن ت ح م ي د و (و) و ل د م و ل ا
ر س ي ا ن و ش
٤ ـ ل م ك ت ب ب ك ف ر ا د ن هـ ت ق ف
٥ ـ ك ل هـ و ل ا ل م ق ب ر ب هـ
ا ن و ش

(٢٨) جوسن وسافيناك : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

نقش مدائن صالح (٢١ م)



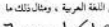
٦ - رح ق ل هـ ن آص دق ب أص دق و م ن
٧ - (دي) ي ع فقد ك ع ي ر د ن هـ ف ل اا ي ت ي ل هـ.
٨ - ق ي م ب ي رح أ ي ر س ن ت ا ر ب ع ي ن ل ح ر ت ت.
٩ - م ل ك ن ب ط و رح م ع م هـ روم ا (و) ع ب د ع ب د ت ب س ل ي ا

ترجمة النقش وتحليله :

١ - هذا القبر الذي صنعه حُشَيب بن حُمَيْد لنفسه
٢ - ولأولاده ولجزئية وسَلْمَ (سلامو) أخواته بنات
٣ - حميد وأولادهم ولا يسمح لأي انسان
٤ - أن يكتب على هذا القبر أي شيء
٥ - ولا يدفن فيه أي انسان
٦ - غريب عنهم إلا إذا كان حقه يحفظهم
٧ - والذي يعمل غير ذلك فلن يكون عنده
٨ - إذن بهذا ، في آيار من السنة الاربعين لحارثة ملك
٩ - النبط المحبوب لدى شعبه
(صنعه) روما وعبد عبدت الثالين

- ومن الملاحظ أن حروف هذا النقش مرسومة باهمال الى حد كبير ، فهناك قليل من الصدمات في بعض جهاته زادت من صعوبة قراءته ، فاختلفت قراءة جوسن وسافيناك عن قراءة كوربوس Corpos (وهي مجموعة النقوش السامية لفرنسا) في بعض النقاط ، فعلى سبيل المثال كلمة سلامو «  س ل م و » التي جاءت في السطر الثاني قالت عنها مجموعة النقوش السامية كوربوس أنها تعني « سالومي » وهي تقابل كلمة « سلم » في اللغة العربية التي وردت في معجم ياقوت ، وهي اسم مؤنث كان شائعا في ذلك الوقت ويقابله في الفصحى « سلمى » .

- ووجود أسماء عربية في هذا النقش مثل حميد ، حوشيب ، جزيئة ، وسلم يدل على عروبة الأنباط ، كما أن استخدامهم لكلمة «  وول د هـ م » بمعنى « وأولادهم » ، يدل على استخدامهم للواو العربية . كما أضافوا ضمير الجمع للغائبين الى كلمة ولد  ول د فاصبحت «  ول د هـ م » بمعنى أولادهم ، ومن الواضح أنها كانت تكتب «  ي ل د هـ م » ، بمعنى أولادهم كما جاء في نقش مدائن صالح المؤرخ في سنة ٤ ميلادية (٢٩) .

- كما استخدم الانباط أداة النفي « لا »  في هذا النقش مثل استخدامها في اللغة العربية ، ومثال ذلك ما جاء في السطر الخامس «  ول ا ي ق ب ر » بمعنى « ولا يدفن » .

- واذا أمعنا النظر في اسم حشيكو «  ح ش ي ك و » الذي ورد في السطر الأول ، نجد أن جوسن قد اعتبر الحرف قبل الأخير كافا ، حيث يتشابه شكل الحرفين الباء والكاف تشابها كبيرا وهما في الاصل أقل تشابها (٣٠) ، لذلك نجد أنه من الأصوب أن نعتبره باء والواو الأخيرة للتنوين .

- كما أسلفنا ، وعلى ذلك يقرأ هذا الاسم « حُشَيْبٌ » وهو من الأسماء العربية .

واذا تتبعنا تطور شكل الحروف في هذا النقش لا نجد فيه أي أثر للألف النهائية «  » وانما يستخدم

(٢٩) Cooke : Op. cit., pp. 224-225.
(٣٠) جوسن وسافيناك : ص ١٤٦ .

كالية الشكل الأول « ◌ » في أوائل وأواسط الكلمات وفي أواخرها .

أما حرف الهاء فقد استقر على شكل الابريق « ◌ » ، بينما لم يستقر في النقوش السابقة على شكل معين ، فهو يتذبذب بين الشكل المقفول والمفتوح وقد استقر شكله نهائيا على شكل الابريق في النقش الذي سيرد بعد ذلك .

كما نلاحظ أن حرف الحاء « ◌ » قد احتفظ بشكل الحاء التدمرية ، وذلك حتى لا يحدث خلط بين الحاء والتاء النبطية .

كما أن شكل الياء « ◌ » ، قد اتخذ شكلا موحدا في أوائل وأواسط الكلمات الا أن شكلها في نهاية الكلمات قد أصبح هكذا « ◌ » وابتعد عن شكل رأس الحمامة .

وكذلك اتخذ شكل الفاء شكل الفاء العربية « ◌ » ، ونجد ذلك في كلمة « ◌ » كفرا في السطر الأول . أما شكل اللام فقد بدأ يأخذ شكل اللام العربية ، وهذا واضح في كلمة « ◌ » س ل م و « سلامو (سلم) .

وكتابة النقش بالحروف العربية كما يلي :

١ـ دنه كفرا دي لمجيرو ج ح رع ا بر

٢ـ مجيرو لهـ ولاحره دي ي ت ق ب رون

٣ـ بهـ لعلم اصدق باصدق ودا بيوم

٤ـ ع س ره وشبعه بسيون سنت حمش لربال .

٥ـ ملك نبطو

معنى النقش باللغة العربية :

١ ـ هذا القبر الذي لمجير جَمْرعا ابن

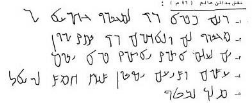
٢ ـ مجيرله ولذريته من بعده وهم الذين يدفنون

٣ ـ فيه إلى الابد وأصحاب الحق (الورثة أصحاب الوصية) وهذا في اليوم

٤ ـ السابع عشر من شهر سيوان من السنة الخامسة لربئيل

٥ ـ ملك الأنباط .

نقش مدائن صالح (٧٦ م) :



نلاحظ أن حرفي الدال والراء يتشابهان في النبطية تشابها كبيرا ، وقد أدرك ذلك جوسن وقال ان كلمة « » م ج ى ر و ، اذا اعتبرنا حرفها قبل الأخير راء ، فهي تعني اسم شخص جديد ويطابق اسم مجير في اللغة العربية ، كما جاء في كتاب الأغاني ، أما اذا اعتبرنا الحرف قبل الأخير في هذه الكلمة دالا ، فهي تعني اسم قبيلة ويطابق اسم مجيد في اللغة العربية كما جاء في معجم ياقوت (٣١) .

ويبدو أن حرف الألف « » قد استمر كما هو يستخدم في أوائل وأواسط وأواخر الكلمات دون تغيير يذكر .

كما أننا نلاحظ أن شكل حرف الباء النهائي « » قد استخدم في وسط كلمة « » ن ب ط و ، في السطر الخامس على غير ما هو مألوف ، في حين استمر حرف الهاء ذو الشكل المغلق « » مستخدما دون تغيير يذكر .

وقد استخدم الشكل القديم لحرف اللام « » في آخر كلمة « » ر ب أ ل ، في السطر الرابع ، كما اقتصر استخدام شكل اللام « » على أوائل وأواسط الكلمات .

واذا فحصنا هذا النقش بدقة ، تبين لنا أن الكتابة النبطية قد تطورت فيه تطورا كبيرا ، حيث زادت الاربطة بين حروف الكلمات ، وذلك واضح في كلمة « » ل م ج ى ر و ، لمجيرو التي تميزت باتصال خمسة أحرف فيها بالاربطة ، وهذا ينم عن تطور ملحوظ .

وقراءة النقش بالحروف العربية كما يلي :

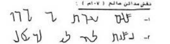
١ ـ س ل م ب ج ر ت ب ر ن د ر و
٢ ـ ف ـ ش ن ت ٣٦ ل ر ب أ ل

ومعنى النقش بالعربية كما يلي :

١ ـ سلام بجرة (بجرت) ابن نذر
٢ ـ في السنة السادسة والثلاثين لربئيل

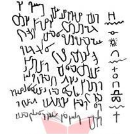
عثر جوسن وسافيناك على هذا النقش في مدائن صالح (الحجر) وهو مؤرخ في سنة ١٠٧ م ، والاسم « نذر » جديد في النقوش النبطية ويقول جوسن وسافيناك ان تحليله سهل فهو يقابل في العربية « نذر » وفي السريانية « ندرا » كما نجد مقابله في النقوش الصفوية « نذر » وهذا النقش رغم قصره فهو هام من الناحية التاريخية لأنه يثبت أن الملك ربئيل الثاني حكم الى سنة ١٠٦ م (٣٢) ولكن يرى د . يحيى نامي أن كلمة نذر « » تبدأ بحرف الباء وعلى ذلك ترجمتها ابن نذر (٣٣) . وذلك نظرا لتشابه الباء والنون في بدايات الكلمات .

نقش مدائن صالح (١٠٧م) :



-١
-٢

(٣١) جوسن وسافيناك : ص ١٨٣ .
(٣٢) جوسن وسافيناك : ص ٢١٧ ، ٢١٨ .
(٣٣) يحيى نامي : ص ٤٢ .



نقش مدائن صالح (٢٦٧ م)

وقراءة النقش بالحروف العربية كما يلي :

١ - د ن هـ ق ب و ر ص ن ع هـ ك ع ب و ب ر

٢ - ح ر ث ت ل ل ق ص ب ر ت

٣ - ع ب د م ن و ت و ا م هـ و هـ ى

٤ - هـ ل ك ت ف ي ا ل ح ج ر و

٥ - س ن ت م ا هـ و س ت ي ن

٦ - و ت ر ي ن ب ى ر ح ت م و ز و ل ع ن

٧ - م ر ى ع ل م ا ى ش ن ا ا ل ق ب و ر

٨ - د ا و م ن ى ف ت ح هـ ح ش ي و

٩ - و ل د هـ و ل ع ن م ن ى غ ي ر د ا ع ل ى م ن هـ (٣٤)

ترجمة النقش وتحليله :

١ - هذا قبر صنعه كعب ابن

٢ - حارثة للقيص بنت

٣ - عبد مناة أمه و هي

٤ - قد هلكت (ماتت) في الحجر

٥ - في سنة مائة وستين

٦ - والثنين في شهر تموز ولعن

٧ - رب العالمين كل من يُغَيِّر هذا القبر

٨ - وكل من يفتحه حاشا (سوى) و

٩ - ولدها ولعن كل من يغير ما عليه (من كتابة)

(٣٤) إيس ناي ، صفحات ٦٧ - ٦٨ .

هذه هي قراءة ليتيرسكي ، أما قراءة جوسن وسافيناك فتختلف في قراءة الكلمة الثانية من السطر الثاني كما يلي :

ح ر ت ت   ل ر ق و ش   ب ر ت   وقراءة هذه الكلمة ربما تتفق مع شكلها في النقش ، إلا أنها تخالف كتابة الكلمة في النص الثمودي المنشور في الجانب الأيمن من النقش . ولكن قراءة ليتيرسكي تتفق مع قراءة النص الثمودي لهذه الكلمة (ل ق ص) .

ونحن نرى أن قراءة الكلمة كما كتبها ليتيرسكي صحيحة ومطابقة للكلمة في النقش الأصلي « ل ل ق ص » ، هذا على اعتبار أننا تصورنا أن كاتب النقش كتب اللام بسرعة وألحق بها لاما أخرى للجر نسيقها ، أما حرف القاف فواضح ويليه حرف الياء « » ثم حرف الصاد « » الذي فقد طرف ذراعه الملتوية لسرعة الكاتب ، وعلى ذلك تكون قراءتي للكلمة ل ل ق ي ص بإضافة حرف الياء الى قراءة ليتيرسكي .

وأود أن ألفت النظر الى أن هنالك من ضروب المعلومات في هذا النقش ما جعله من النقوش الهامة التي يحسن بنا أن ندرسها بعناية ، فهذا هو أول نقش نبطي تظهر فيه أداة التعريف العربية « أل » وهذا واضح في الكلمتين التاليتين :

(السطر الرابع ال ح ج ر و

السطر السابع ال ق ب و ر)

بالاضافة الى ذلك فقد امتلأ النقش بالكلمات العربية ، مثل :

صنع (في السطر الاول ص ن ع هـ)

ملكت (في السطر الرابع م ل ك ت)

في (في السطر الرابع ف ي)

لعن (في السطر السادس ل ع ن)

من يفتح (في السطر الثامن م ن ي ف ت ح هـ)

ولدها (في السطر التاسع و ل د هـ ،

يغير ي غ ي ر)

ونلاحظ استخدام كلمة ق ب و ر التي يبدو أنها سريانية بدلا من ك ف ر ا النبطية ، وهذا استخدام غير شائع في النقوش النبطية

ومن الغريب أن يلحق كاتب هذا النقش الواو في نهاية الأعلام المركبة (السطر الثالث ع ب د م ن و ت و) عوضا عن الياء التي ترد في معظم الأسماء النبطية المركبة التي من المحتمل أنها كانت لاشباع الجر ، ومثال ذلك تيم الله كانت تكتب تيم الهي .

وعندما نتتبع تطوّر الحروف في هذا النقش نجد أن حرف الألف استمر كما هو بدون ألف نهائية . إلا أن ذراعها استطال أكثر مع صغر شكلها البيضاوي أكثر من النقوش السابقة ، أما حرف الباء فقد اقترب جدا من الباء العربية .

ومن الملفت للنظر أن الحاء أصبحت تشبه الحاء العربية وكذلك الجيم التي ظهرت وكأنها جيم عربية وذلك باضافة شرطة صغيرة إلى ذراعها العلوي تمييزاً لها عن الحاء ، وذلك واضح في كلمة الحجر في السطر

الرابع ا ل ح ج ر و ، أما حرف الهاء في أوائل الكلمات وأواسطها فقد تغير شكله تماماً عن النقوش السابقة وأصبح شكله ومثال ذلك في السطر الرابع كلمة هلكت هـ ل ك ت ، ولكن شكل حرف الهاء في نهاية الكلمات لم يتغير (السطر الأول د ن هـ) .

أما حرف الواو فقد أغلقت رأسه حتى اقتربت من الواو العربية .

وكما ذكرنا فقد تطوّر حرف الهاء تطوراً سريعاً حتى وصل إلى شكل الحاء العربية ، ونجد ذلك في كلمة حارثة في السطر الثاني ح ر ث ت .

ومن الملفت للنظر أن ظاهرة ربط الحروف بعضها ببعض قد زادت في هذا النقش إلى درجة كبيرة ومثال ذلك كلمة لعن في السطر السادس ل ع ن ، فنجد فيها أن حرف العين الذي أخذ شكل العين العربية قد اتصل بالحرف الذي قبله والحرف الذي يليه كما سنراها في النقوش الإسلامية المتقدمة . وفي حين أن حروف الألف والدال والواو والزاي والراء لا تلتزم بظاهرة ربط الحروف حتى لا يحدث خلط بينها نظراً لتشابه بعضها ، كما يُطلّ علينا كاتب هذا النقش بظاهرة فريدة تعتبر من أهم خصائص الكتابة النبطية ، ألا وهي الفواصل التي تركها بين الكلمات وهي ظاهرة كانت تبدو ضعيفة جداً في النقوش النبطية القديمة .

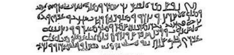
والآن بعد أن قضينا وقتاً ليس بالقليل مع مجموعة من النقوش النبطية القديمة التي اكتشفت في شمال الجزيرة العربية ، وقمنا بدراستها للوقوف على خصائص هذه الكتابات من حيث لغتها وأسلوبها ، نجد لزاماً علينا دراسة القسم الثاني من هذه النقوش نظراً لغزارة مادته وقربه من العربية في مفرداته وأسلوبه وقواعده بالإضافة إلى قلة تأثره باللغة الآرامية عنه في نقوش القسم الأول ، وذلك على الرغم من أن المنطقة التي كشفت بها نقوشه لا تبعد كثيراً عن المناطق التي اكتشفت بها نقوش القسم الأول ، ونقوش القسم الثاني التي يجب أن تتضمنها هذه الدراسة هي :

١ ـ نقش النمارة (٣٢٨م)
٢ ـ نقش زبد (٥١٢م)
٣ ـ نقش حران (٥٦٨م)
٤ ـ نقش أم الجمال الثاني وتاريخه يرجع الى القرن السادس الميلادي .

أولاً ـ نقش النمارة (٣٢٨م) :

عثر على هذا النقش في منطقة النمارة وهو قصر قديم صغير للروم بالقرب من دمشق وجنوب منطقة الصفا ، ويشير النقش إلى امرىء القيس بن عمرو الذي كان من ملوك العرب في الحيرة وامتد نفوذه إلى الشام .

وقد اكتشف هذا النقش عام ١٩٠١م .



نقش النمارة (٣٢٨م)

وإذا وضعنا حروفاً عربية عوضاً عن الحروف النبطية ونقلنا هذا النقش حرفياً ، وحتى نتبين المفردات والجمل العربية التي جاءت فيه ستصل الحروف بعضها ببعض ، فجاءت كتابته على النحو التالي : -

١ - تي نفس مر القيس بن عمرو ملك العرب كلها ذو أسر التج .

٢ - وملك الأسدين ونزرو وملوكهم وهرب مذحجو عكدي وجاء .

٣ - بزجي في حبج نجرن مدينة شمرو ملك معدو ونزل بنيه .

٤ - الشعوب ووكلهن فرسو لروم فلم يبلغ ملك مبلغه .

٥ - عكدي . هلك سنة ٢٢٣ يوم بكسلول بلسعد ذو ولده .

ترجمة النقش وتحليله : -

١ - هذا قبر امرىء القيس بن عمرو ، ملك العرب كلهم ، الذي حاز التاج .

٢ - وملك الأسدين ونزاراً وملوكهم ، وهزم مذحج بقوته وجاء .

٣ - إلى نزجي (أو بزجي) في حبج مدينة شمر ، وملّك معداً وأنزل (قسّم بين) بنيه .

٤ - (أرض) الشعوب ووكله الفرس والروم ، فلم يبلغ ملك مبلغه .

٥ - من القوة . هلك سنة ٢٢٣ في اليوم السابع من كسلول (كانون الأول) .

فليسعد الذين ولدهم (أي ليسعد نسله وذريته)(٣٥) .

ونلاحظ أن شكل حرف الباء في هذا النقش يماثل باء مدائن صالح والعلا ، غير أن كاتب هذا النقش استخدم شكل ر في أواخر الكلمات مثل هرب ه ر ب ، وهي بذلك قد اقتربت من الباء العربية الى حد كبير .

أما حرف الدال فقد تغير شكله إلى هذا الشكل ونجد مثالاً لذلك في كلمة ذو في السطر الأول ، وكذلك تغير شكل حرف الراء الى نفس شكل حرف الدال إلا أن ساقه قصيرة نسبياً ، ومثال ذلك كلمة ب ر في السطر الأول أيضاً .

وإذا نظرنا الى حرف الهاء فنجد أنه تغير في نهاية الكلمات تماماً وأصبح يشبه الهاء العربية النهائية تماماً ، ومثال ذلك كلمة ك ل هـ في السطر الأول ، ونلاحظ في هذه الكلمة أيضاً تطور حرف الكاف الذي اقترب كثيراً من الكاف العربية ، ومن الواضح كذلك حرف اللام قد أصبح يشبه اللام العربية .

وكما نجد أن حرف الواو قد أغلق رأسه وقصرت ساقه وأصبح يشبه الواو العربية تماماً فيما عدا ساق الواو التي لو استدارت جهة اليسار لأصبحت الواو العربية على وجه التحديد ، ونجد ذلك واضحاً في كلمة ن ز ر و في السطر الثاني ، ونلاحظ كذلك في هذه الكلمة أن حرف الزاي لم يطرأ عليه أي تغير ، وربما حتى لا يلتبس مع اللام والنون .

ونجد كذلك حرف الياء النهائية وقد تغير وأصبح

---

(٣٥) راجع علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة ص ١٠٠
اسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية ص ١٩٠
يحيى نامي ص ٧١
خلق ناصف : صفحات ٥٩ - ٦٠

شكله كما في كلمة ع ك د ى حيث يقترب شكلها من الياء العربية .

أما حرف الميم فقد استدارت ذراعه العليا هكذا وهذا واضح في كلمة م ر في السطر الأول وشكلها على هذه الصورة يشبه الميم العربية باستثناء ذراعها العلوي . كما أن حرف الفاء أصبح يشبه الفاء العربية تماماً إذا ما قصرت عنقها ونجد ذلك في كلمة ن ف س . كما أن حرف القاف تطور في هذا النقش وأصبح كما في كلمة أ ل ق ى س وهي تشبه القاف الكوفية . أما حرف التاء فقد عادت إلى شكلها القديم في نهاية الكلمات ومثال ذلك في كلمة م د ى ن ت .

وإذا نظرنا نظرة فاحصة إلى هذا النقش نجده يتضمن تراكيب عربية فصيحة مثل جملة « فلم يبلغ ملك مبلغه » « ونزل بنيه الشعوب » و « ملك العرب كلها » و « هلك سنة » إلا أن ولفنسون يقول عن نقش النمارة (إنه آرامي أكثر منه عربياً ، فالاصطلاح « ذي نفس » يذكرنا بنقوش النبط وأهل تدمر التي تُعبِّر عن معنى القبر بكلمة نفشو ، ثم إن أغلب أسماء الأعلام فيه موضوعة في قالب آرامي « نزارو ، مذحجو ، مرسو ، شمرو » وكذلك كلمة « وكلهن » جاءت على صيغة الجمع السرياني لا العربي « وكلهم » وفوق هذا ففيه ألفاظ غامضة يبدو أنها مأخوذة من المادة اللغوية السريانية . (نزجي عكدي)[٣٦] .

وعندما قرأ ليتمان رأي ولفنسون في نقش النمارة خالفه الرأي ، وذكر أنه نقش عربي مكتوب بالقلم النبطي ويشتمل على بعض ألفاظ آرامية(٣٧) . ونحن نميل الى الأخذ برأي ليتمان وذلك بعد دراستنا لهذا النقش دراسة وافية ووقوفنا على عربية التراكيب والصيغ كما هو واضح من مقارنة النص المكتوب بالحروف العربية وترجمته العربية .

بينما يرى الدكتور رمضان عبد التواب استناداً الى ما ذكره ولفنسون ، أن هذا النقش ليس عربياً خالصاً ، وأن الذي دعا هؤلاء المستشرقين الى نسبة هذا النقش الى اللغة العربية ، هو أنهم وجدوا فيه بعض خصائص العربية[٣٨] .

ثانياً : نقش زبـــد (٥١٢م) :

يتميز هذا النقش بأنه مكتوب بثلاث لغات هي اليونانية والسريانية والعربية ، ويرجع تاريخ كتابته إلى عام ٥١٢م بعد الميلاد . وتقع زبد في المنطقة الواقعة بين قنسرين ونهر الفرات والى الجنوب الشرقي من مدينة حلب . وسنقتصر حديثنا عن القسم العربي من هذا النقش ، ونظراً لأن قراءته غير مؤكدة ـ لغموض بعض كلماته ـ فقد اختلف المستشرقون في هذه القراءة .

وقراءة لتسيرسكي : ـ

١ ـ (بســ) م الاله شر حو بر مع قيمو و . . . بر مر القيس .

٢ ـ وشرحو بر سعدو وسترو وشريحو بتميمي .

أما قراءة ليتمان : ـ

١ ـ (بنصر) الاله شرحو بر أمت منفو وطي بر مر القيس

٢ ـ وشرحو بر سعدو وسترو وشريحو بتميمي

(٣٦) ولفنسون : تاريخ اللغات السامية ص ١٩٣ .
(٣٧) ولفنسون : ص ٢٧٨ (تعليقات إنوليتمان على كتاب تاريخ اللغات السامية) .
(٣٨) رمضان عبد التواب : فصول من فقه اللغة ص ٦٠ ـ ٦١ .



النص العربي لنقش زبد (٥١٢م)

ونلاحظ أنهما يتفقان في قراءة السطر الثاني ويختلفان في معظم كلمات السطر الأول . إلا أن ليتمان في ملاحظاته على قراءته (قراءة ليتمان نفسه) التي ذكرها ولفنسون في نهاية كتابه (٣٩) ، رأى أن يعدلها على النحو التالي :

١ - (بنصر) الاله سرجو بر أمت منفو وهيء بر مر القيس .

٢ - وسرجو بر سعدو وسترو وسريجو بشيمي .

وقد اعتمد ليتمان في تعديله على قراءته للنص اليوناني الذي يشتمل على كلمة Sergios (سرجو بدلاً من شرحو) .

ويعتقد ولفنسون أن نقش زبد كتابة يونانية تشتمل على بعض أسماء الأعلام العربية الذين اشتركوا في بناء الكنيسة التي وضعت فيها هذه الكتابة ، كما جاء في النقش كلمة عربية واضحة هي (الاله) والكلمة الأخيرة من هذا النقش هي (بشيمي) مكتوبة بحروف سريانية[٤٠] .

ومن الواضح أن النقش خال من الأفعال ، وهكذا يطل علينا بمجموعة أسماء تجعل مادته اللغوية محدودة الفائدة .

ثالثاً : نقش حران (٥٦٨م) :

عثر على هذا النقش بحرّان اللجا الواقعة جنوب دمشق في المنطقة التي تقع شمالي جبل الدروز ، وهو مدوّن باللغتين العربية واليونانية على حجر فوق باب الكنيسة التي تشير عبارته إلى مؤسسها وتاريخ إنشائها ، ويرجع تاريخه إلى سنة ٥٦٨م .

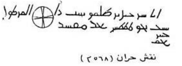
وقراءة النص العربي بالحروف العربية على النحو التالي : -

١ - أنا شرحيل بن ظلمو بنيت هذا المرطول .

٢ - مشتا ٤٦٣ بعد مفسد .

٣ - خيبر .

٤ - بعم .



نقش حران (٥٦٨م)

(٣٩) ولفنسون : ص٢٢٨ .
(٤٠) ولفنسون : ص١٩٣ .

وبعد أن عجز المستشرقون ما يقرب من نصف قرن عن قراءة هذا النص قراءة صحيحة ، تمكن العالم ليتمان عام ١٩١١م من حل رموز الكلمات (مقسد خيير بمم) في هذه الكتابة ، والتي كانت في غموضها عقبة أمام المستشرقين في قراءتهم لهذا النقش ، ويقول ليتمان : إن مقسد خيير إنما يشير إلى غزوة أحد أمراء بني غسان لخيبر(٤١) . واستناداً إلى قراءة ليتمان يصبح معنى النقش « أنا شراحيل بن ظالم ، بنيت هذه الكنيسة سنة ٤٦٣ بعد مفسد (انهيار) خيبر بعام » .

ويبدو أن لغة هذا النقش أقرب إلى العربية من لغة نقش النمارة وزبد ، كما أن كتابته تقترب من كتابة نقش زبد ، وكلاهما مشتق من الخط النبطي المتصل الحروف ، وإن كان هذا النقش أقرب إلى الخط العربي - في أقدم مراحله - من نقش زبد . فنلاحظ أن حرف الألف / اقترب جداً من الألف العربية بفقده استدارته المعروفة واستقامة الساق ومثال ذلك كلمة أنا كما أن حرف الشين والحاء قد اتخذا الشكل العربي ، وذلك واضح في كلمة شرحيل وكذلك حرف الطاء الذي أخذ شكل الحرف العربي تماماً ، وكذلك حرفي الميم والواو ونرى ذلك واضحاً في كلمة (ظلمو) ومن المدهش أن كاتب هذا النقش كتب حرف الفاء في وسط الكلمة بصورة واضحة كما في كلمة مفسد ، وذلك حتى لا يخلط القارىء بين حرفي الميم والفاء في أواسط الكلمات كما هو واضح في كلمتي ظلمو ومفسد ، وهو بذلك أحدث تطوّراً كبيراً في كتابة الخط النبطي والتقرب إلى حد بعيد من الخط العربي .

ويقول ولفنسون في هذا الشأن ، ونقش حرّان هو أول نص جاهلي عربي كامل في كل كلماته ، فهو لذلك أعظم قيمة من النقشين الآخرين ويعتبر حسب رأينا أقرب إلى الخطوط العربية في القرن الأول للهجرة من جميع النقوش العربية التي كشفت للآن(٤٢) .

رابعاً : نقش أم الجمال الثاني (القرن السادس الميلادي) :

وجد في قرية أم الجمال العربية ، وهي الى الجنوب من « بصرى » بالقرب من « عمان » وقد عثر عليه ليتمان عام ١٩٠٥م ، ونظراً لاختلاف هذا النقش في كتابته عن نقشي زبد وحرّان وللصعوبة البالغة في قراءته ، فقد تأخر ليتمان في نشر نتيجة دراسته لهذا النقش حتى ١٩٢٩م حيث نشره في مجلة الساميات ، ثم أتبع ذلك بترجمة أخرى لاحقة في عام ١٩٤٩ . وهذه هي صورة النقش .

قراءة ليتمان : -

١ - الله غفرا لأليه .

٢ - بن عبيدة كاتب .

٣ - العبيد أعل بني .

٤ - عمري كتبة (تنبّه في قراءة ليتمان الثانية) عليه من .

٥ - (يغرؤه) .

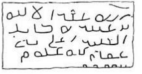
---

(٤١) راجع أ - ولفنسون ص ١٩٢

ب - إيمي تاني ص ٩٠ .

جـ - علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة ص ١٠٢ .

(٤٢) ولفنسون : صفحات ١٩٣ - ١٩٥ .



نقش أم الجمال الثاني

وطبقاً لقراءة ليتمان نصل إلى ما معناه « يا رب اغفر لأليه بن عبيدة ، الكاتب المُبّد أشرف بني عمرو ، ادع له أيها القاري. » .

ويذكر ليتمان نقلاً عن الدكتور بعلبكي ، أن بعضهم قرأها « كريب » أي الزعيم أو شيخ القبيلة مستنبطاً المعنى من جذر « كرب » في الجنوبية العربية (ومنه المُكَرِّب) وهذا الرأي بعيد الاحتمال لعدم وجود هذه الكلمة في العربية الفصحى[٤٣] . ويبدو لنا أن هذه الكلمة استمرت بنطقها اليمني[٤٤] . وإذا صح أن كلمة كاتب تقرأ « كريب » بمعنى زعيم ، فإن العبيد التي اعتبرها ليتمان اسم علم لرجل ، يمكن أن تكون اسماً لقبيلة ، « فيكون المعنى « زعيم (قبيلة) العبيد » .

ولاحظ بعلبكي أن ليتمان قد نقّح ترجمة السطر الرابع ، فذكر أن كلمة « تنبه » أفضل من قراءتها السابقة « كتبه » وكلتا القراءتين لا تتفق كثيراً مع شكلها في النقش ولكنه ذكر أن كلمة « كتبه » أنسب للسياق من الأخرى ، ودلّل على ذلك بأن كلمة « عليه » التي ذكرها ليتمان في قراءته ينقصها حرف الياء[٤٥] ، وعلى ذلك يمكن قراءتها عله ، وأعتقد أنه اعتمد في ذلك على تشابه حرفي اللام والنون في وسط الكلمة «  ع ن (ل) هـ » أما جلة « تنبه عليه من يقرؤه » فمعناها كما نرى « ادع له أيها القاري. » ، وإن كانت كلمة « يقرؤه » غير واضحة تماماً في السطر الأخير والمكسور من هذا النقش ، والتي خمّن قراءتها ليتمان . وحسب تقديرنا فقد استند في قراءته للسطر الأخير على جلة « تنبه عليه » والتي كان استخدامها قديماً في الدعاء .

وبعد هذا التحليل نرى أن نقش أم الجمال الثاني عربي إلى حد كبير ، حيث يتضمن ظاهرة لم تشع في غير العربية (إلا في الأكادية) ، وهي ظاهرة الإعراب التي استنبطها المستشرقون في هذا النقش رمزاً للحركات الطويلة ومثال ذلك جلة « أعل بني عمري » .

(٤٣) د. رمزي بعلبكي : الكتابات العربية والسامية ص ١٥٧ .
(٤٤) وتعني كلمة المكرّب المقرّب وهو مقدم القرابين .
(٤٥) رمزي بعلبكي : المرجع السابق ص ١٥٧ .

ونخلص من دراستنا للنقوش السابقة إلى عدة خصائص للكتابة النبطية أهمها ما يلي : -

١ - تختلف أشكال بعض الحروف باختلاف موقعها في أوائل الكلمات وأواسطها وأواخرها ، ويبلغ عدد الحروف التي لها أشكال خاصة تسعة حروف هي الألف والباء والهاء والياء والكاف واللام والميم والنون والفاء .

وظاهرة اختلاف أشكال الحروف في نهاية الكلمات عنها في أوائل الكلمات ، إنما لتفصل بين الكلمات المتراصة في النقش جنباً إلى جنب بلا أي فاصل حتى يسهل فهمها وقراءتها . وهذه الظاهرة من أبرز خصائص الكتابة النبطية ، ولكننا نلاحظ أن شكل الألف النهائية بدأ ينحسر في نقش مدائن صالح والمؤرخ عام ٣١م ، والذي استمر كاتبه يستخدم الشكل الأول للألف في أوائل الكلمات . كما لا نجد أثراً للام النهائية في النقوش التي جاءت بعد نقش مدائن صالح المؤرخ عام ٧٦م .

٢ - وقد كتب الأنباط واواً في نهاية أسماء الأعلام التي تنونها العرب ، ومثال ذلك م ق ي م و بمعنى مقيم (نقش العلا ٩ ق . م) ويرى ليتمان أن حرف الواو في أسماء الأعلام مثل عمرو وشمرو وضع لينوب عن التنوين في حالة الرفع ، ولعل كاتب هذا النقش أراد بإثبات حرف الواو أن يدل القارىء على النطق الصحيح للكلمة[٤٦] .

٣ - وتمتاز هذه النقوش بإلحاق حرف الياء إلى المضاف إليه من الأعلام المركبة ت ي م أ ل هـ ى بمعنى تيم الله[٤٧] .

٤ - ومن الظواهر اللغوية الهامة إضافة لاحقة ضمير الجمع الغائبين « هم » كما في العربية ول د أصبحت بإضافة اللاحقة ول د هـ م (مدائن صالح ٣١م) .

٥ - كما تميزت الكتابة النبطية باستخدام أداة النفي لا ل ا كما هي في اللغة العربية (مدائن صالح ٣١م) .

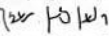
٦ - ومن الأمور اللافتة للنظر ظهور أداة التعريف العربية لأول مرة في نقش مدائن صالح المؤرخ في عام ٢٦٧م ، وهذا واضح في كلمة الحجر ا ل ح ج ر و ، بينما تستعمل الآرامية حرف الألف في نهاية الاسم لوضعه في حالة التعريف .

٧ - يعتبر نقش مدائن صالح المؤرخ بعام ٧٦م ، أول محاولة جادة لربط حروف الكلمات بعضها البعض ، ومثال ذلك كلمة ل م ح ي ر و ومعناها لمجيرو ، وبذلك اتصلت خمسة حروف بأربطة واضحة باستثناء حرف الواو . ويضاف إلى هذا الاستثناء حروف الألف والدال والواو والزاي والراء حتى لا يختلط الأمر عند قراءتها مع غيرها من الحروف المشتبهة ، وهو أكبر عدد من الحروف تم اتصاله في كلمة واحدة ، بعد المحاولات التي بدأها الأنباط بربط كل حرفين ثم كل ثلاثة

(٤٦) والمصدر : ص ٢٢٨ .
(٤٧) ... يعني نفس هذه الهاء في نهاية الأسماء المركبة ، إما أن تكون لإشباع الكسر ، وإما أنهم كتبوها كما كتبوا الواو في نهاية الأعلام القبلية استمراراً على سنة القراءة (علي ص ٩) .

أحرف . وهكذا تدرّجوا في ظاهرة الأربطة حتى اتسع نطاقها وتطورت في القرنين الثاني والثالث الميلادي ، ثم شملت جميع حروف الكلمة في القرن الرابع وكونت وحدات مستقلة (نقش النمارة ٣٢٨م) ، حيث تطور نظام الأربطة فأصبح هناك خط يجمع الحروف من أسفل ، ومثال ذلك كلمة  ن ف س .

٨ ـ واستخدم الأنباط صيغة الماضي عوضاً عن المضارع في حالة الدعاء ، وهم في ذلك لا يحاكون الآراميين الذين كانوا يستخدمون صيغة المضارع .

 و ل ع ن م ن ي غ ي ر

بمعنى ولعن كل من يغير (مدائن صالح ٢٦٧م) السطر التاسع .

٩ ـ كتبوا تاء التأنيث الملحقة بالأسماء بالتاء وليس بالهاء كما في الآرامية ، واستمرت كتابتها كذلك حتى أوائل الإسلام ، بل استمر الفرس والأتراك في كتابتها حتى الآن في العصر الحديث .


ح ر ت ت حارثة
ح م ل ت حملة (مدائن صالح ١٦م)

١٠ ـ اختفاء حروف المد في الكتابة النبطية وهي أمر التزمته الكتابة الكوفية إلى ما بعد مصحف عثمان ، فالألف في اسم « حارثة » لا تظهر في الكتابة النبطية وتظل « حرثت » أي بدون ألف ، واسم مالك يكتبونها « ملك » .

١١ ـ الكتابة النبطية خالية من الإعجام أي لا تعرف التنقيط كاللغة العربية في أول نشأتها ومن هنا لم يجد الكاتب النبطي بأساً في تمييز حرف يشبه بآخر بوضع علامة صغيرة فوق الحرف خوف الالتباس ، ويمكننا أن نتبين هذه الخاصية في نقش مدائن صالح المؤرخ عام ٢٦٧م ، فكلمة الحجر في السطر الرابع  ا ل ح ج ر و ظهرت فيها الجيم وكأنها جيم عربية ، وذلك بإضافة شرطة صغيرة إلى ذراعها العلوي تمييزاً لها عن الحاء . وربما كانت هذه بداية التفكير في الإعجام بعد ذلك ، وهو أمر أصبح لزاماً على كل من يكتبون باللغة العربية في العصور الوسطى حيث قال علماؤهم : « إن إعجام الحروف يزيل عجمتها ، وتشكيلها يرفع إشكالها » .

١٢ ـ سادت ظاهرة الفواصل بين الكلمات في نقش مدائن صالح (٢٦٧م) ، بعد أن كانت تبدو ضعيفة جداً بالمقارنة في النقوش النبطية القديمة ، ثم اتسع نطاقها في نقوش النمارة وزبد وحرّان وأم الجمال الثاني .

وبعد أن محصنا هذه النقوش النبطية تمحيصاً دقيقاً ، تبين لنا أن الكتابة العربية هي نتاج تطوّر الكتابة النبطية ، وأنها تحمل كثيراً من مقوماتها وخصائصها في الأصوات والقواعد والمفردات ، ومؤدى هذا كله أن الخط العربي نشأ ونبت في شمال الجزيرة العربية ، ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلى الكتابة العربية في القرن الخامس الميلادي .

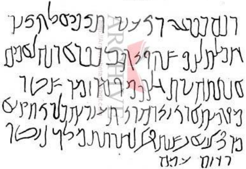
***



نقش العلا (٩ و ٣٠)

نقوش مدائن صالح

ملحق (١)



نقش مدائن صالح (١٦ م)



نقش صراث صالح (غير منشور)

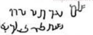
ملحق (٢)



نقش مدائن صالح (٢٣١)



نقش مدائن صالح (٢٠٧٦١)



نقش مدائن صالح (٢١٠٧)

المصادر والمراجع العربية

١ - إبراهيم أنيس (دكتور) : الأصوات اللغوية - القاهرة ١٩٦١ .
٢ - ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون .
عمر حسين الخشاب - المطبعة الخيرية بمصر - عام ١٣٢٢هـ .
٣ - ابن سيده : المخصص ج ١٣ - مطبعة بولاق - القاهرة ١٣٢١هـ .
٤ - ابن منظور الإفريقي : لسان العرب - بولاق ١٣٠٠ - ١٣٠٧هـ .
٥ - إسرائيل ولفنسون : تاريخ اللغات السامية - دار القلم - بيروت .
٦ - السيد يعقوب بكر (دكتور) : دراسات في فقه اللغة العربية - بيروت ١٩٦٩م .
٧ - حسن ظاظا (دكتور) : الساميون ولغاتهم - الإسكندرية ١٩٧١م .
٨ - حسن ظاظا : اللسان والإنسان - الإسكندرية ١٩٧١ .
٩ - حسن ظاظا : كلام العرب من قضايا اللغة العربية - القاهرة ١٩٧٦م .
١٠ - حفني ناصف : مميزات لغات العرب وتخريج اللغات العامية عليها - مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٧م .
١١ - حفني ناصف : تاريخ الأدب - مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ .
١٢ - خليل يحيى نامي (دكتور) : أصل الخط العربي وتطوره - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - المجلد الثاني ١٩٣٥م .
١٣ - رشاد الشامي (دكتور) : تطور وخصائص اللغة العبرية - القاهرة ١٩٧٨م .
١٤ - رمزي بعلبكي (دكتور) : الكتابات العربية والسامية - بيروت ١٩٨١م .
١٥ - رمضان عبد التواب (دكتور) : فصول في فقه اللغة العربية - القاهرة ١٩٧٣م .
١٦ - سبتينو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة - ترجمة الدكتور السيد يعقوب بكر - القاهرة ١٩٦٨م .
١٧ - صلاح الدين المنجد (دكتور) : دراسات في تاريخ الخط العربي - بيروت ١٩٧٩م .
١٨ - عبد الرحمن الطيب الأنصاري (دكتور) : تاريخ الجزيرة العربية - المحاضرات المطبوعة بجامعة الملك سعود ١٣٩٨هـ .
١٩ - علي عبد الواحد وافي (دكتور) : علم اللغة - القاهرة ١٩٦٢م .
٢٠ - علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة - القاهرة ١٩٦٢م .
٢١ - كارل بروكلمان : فقه اللغات السامية - ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب - مطبوعات جامعة الملك سعود ١٩٧٧م .
٢٢ - محمود فهمي حجازي (دكتور) : علم اللغة العربية - الكويت ١٩٧٣م .
٢٣ - يوهان فك : العربية - دراسات في اللغة واللهجات والأساليب - ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب - القاهرة ١٩٨٠م .

المراجــع الأجنبيــة

1. Cook, G. A.,
A text book of North-Semitic Inscriptions, Oxford, 1903.

2. Jaussen Et. Saignac;
Misson Archeologique en Arabie II.

3. Sabatino Moscati;
Ancient semitic Civilizations, New York, 1957.

4. Encyclopedia Britannica : Vol. II London, 1964.

تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه

الجزء الثاني

تأليف الحسن بن عمر بن حبيب
عرض وتحليل سعيد عاشور

كانت كتابة السير من أهم الجوانب التي عني بها المؤرخون المسلمون ، فبدءوا منذ وقت مبكر بتدوين سيرة خاتم النبيين محمد عليه الصلاة والسلام ، وتدرجوا الى كتابة سير بعض أبطال الاسلام - مثل صلاح الدين الايوبي - وانتهوا في أواخر العصور الوسطى بالعناية بسير مشاهير السلاطين والحكام .

ومن الطبيعي أن تنحصر معظم السير التي كتبها المؤرخون المسلمون في أواخر العصور الوسطى في سلاطين المماليك بالذات ، مثل الظاهر بيبرس والمؤيد شيخ والظاهر برقوق وغيرهم . ذلك أنه اذا كان الشطر الأخير من العصور الوسطى يمثل عصر النضوب الفكري والانكماش الحضاري بالنسبة لمعظم أرجاء العالم الاسلامي - مشرقه ومغربه - فان دولة سلاطين المماليك في مصر والشام برزت في ذلك العصر لتمثل آية من آيات البطولة الاسلامية ، فنهضت بمسئولية الزعامة السياسية للعالم الاسلامي ، وتصدت في شجاعة للأخطار الخارجية ، واحتضن سلاطينها أضخم حركة حضارية عرفها العالم أجمع في ختام العصور الوسطى ، وهي النهضة التي توجت الحضارة العربية الاسلامية ، في مسيرتها الطويلة ، والتي يحلو لنا أن نطلق عليها اسم النهضة الثانية في الاسلام .

على أن عناية مؤرخي الاسلام بكتابة السير لم تقتصر على التراجم الفردية التي ذكروها بين ثنايا كتاباتهم التاريخية ، أو على تلك التي ذيلوا بها كل سنة من سني حولياتهم ، أو حتى على الكتب المفردة التي خصصوا كل كتاب منها لسرد سيرة بطل عظيم أو حاكم مرموق . وانما تخطوا ذلك كله الى تخصيص بعض الكتب لسرد تاريخ اسرة معينة أو بيت بذاته من الأسر والبيوت الحاكمة ، فيتتبع المؤرخ في هذا النوع من الكتب نشأة هذه الأسرة

أو تلك ، مع التركيز على مؤسسها ، ثم بسلط الأضواء على سلالته ـ وبخاصة من تولى منهم الحكم ـ متتبعا مآثرهم وأعمالهم ، وما شهده عصرهم من أحداث داخلية وخارجية ، وما امتازت به عهودهم من خصائص جعلت منها عصرا قائما بذاته من عصور التاريخ .

ومن أبرز أمثلة هذه الكتب التاريخية التي خصصت لسرد تاريخ اسرة معينة اعترافا بفضلها وإبرازا لمكانتها . نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب « التاريخ الباهر في الدولة الأتابكية » لمؤلفه المؤرخ المعروف ابن الأثير الجزري (ت ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م) . والمقصود بالدولة الأتابكية هنا دولة أتابكة الموصل التي أسسها عماد الدين زنكي ، والد البطل الشهيد نور الدين محمود ، وقد جاء هذا الكتاب من أمتع المصادر التي ترجع اليها في دراسة تاريخ الأسرة الزنكية ، استهله ابن الأثير بمقدمة عن علاقته الوثيقة بالبيت الزنكي ، وأفضال هذا البيت عليه وعلى أبيه وعلى أسرته ، ثم تدرج في سرد تاريخ الأسرة الزنكية ، ومآثر حكامها وأمرائها ، مبتدئا بأخبار قسيم الدولة آقسنقر ـ والد عماد الدين زنكي ـ ومركزا بصفة أساسية على دور زنكي وابنه نور الدين محمود في جهاد الصليبيين في تلك المرحلة الحساسة من مراحل الحركة الصليبية ، ولم يستطع ابن الأثير أن يخفي استياءه من صلاح الدين لأنه اغتصب الحكم من ذرية نور الدين محمود ، واستأثر بالملك بعد وفاة سيده نور الدين .

ومع قيام دولة سلاطين المماليك في منتصف القرن السابع للهجرة ـ الثالث عشر للميلاد ـ أخذ يبرز دور الأمير قلاون ، الذي لم يلبث أن تولى منصب السلطنة ملقبا بالمنصور سنة ٦٧٨هـ (١٢٧٩م) . والمعروف في نظام المماليك أنهم لم يؤمنوا مطلقا بمبدأ الوراثة في الحكم ، وإنما كانوا يعتقدون أنهم جميعا سواسية : جلبوا رقيقا من بلاد بعيدة ، ونشأوا في ظل سادتهم نشأة اسلامية ، حتى تحرروا ، وتدرجوا من أجناد الى أمراء صغار فكبار وهكذا لا فضل لمملوك على آخر ، ولا أسبقية لأمير منهم على أمير آخر مساو له في الدرجة . الكل سواء من ناحية الأصل والنشأة ، واذا استطاع أحدهم أن يصل الى منصب السلطنة نتيجة لظروف مواتية ، وبفضل ما يتمتع به من ذكاء وقدرة على استغلال تلك الظروف ، فان بقية الأمراء يخضعون له بوصفه « زميلا كبيرا » برز من بين صفوفهم ، وفي ضوء هذه النظرة لا مبرر لخضوعهم لابنه من بعده ، لأن هذا الابن لم ينشأ نشأتهم ، ولم يكن مثلهم رقا في يوم من الأيام ثم حرر ، ولم يمر بنفس الأدوار التي مروا بها في مراحل تدرجهم ، ويكفي أنهم خضعوا لأبيه ـ وهو قبل أي اعتبار آخر زميل لهم ـ وارتضوه سلطانا عليهم ليسوس الدولة ، فاذا مات السلطان القائم أو قتل ، فالمفروض أن تنتقل السلطنة الى أقوى الأمراء وأوفرهم حظا ، لا الى ابن السلطان الراحل لأنه ليس منهم . ويكفي أنه ولد حرا ولم يكن مملوكا في يوم من الأيام .

وكان الذي يحدث في كثير من الحالات هو أنه عند موت السلطان أو مقتله ، يشتد التنافس بين كبار الأمراء للفوز بمنصب السلطنة . وتجنبا للفتنة ، يلجأ الأمراء في هذه الحالة الى المناداة بابن السلطان الراحل سلطانا جديدا ، لا ايمانا منهم بأحقية هذا الابن في وراثة أبيه في منصبه ، وإنما كاجراء مسكن سريع ، تجنبا للفتنة ، الى أن تهدأ الأمور ، ويبرز من بين صفوف كبار الأمراء الرجل القوى الذي يحقق لنفسه الغلبة على منافسيه . وعندئذ يسهل عزل ذلك الابن ، ليحل محله أمير كبير يعتمد على قوته ونفوذه وذكائه في الفوز بمنصب السلطنة .

وطوال تاريخ دولة سلاطين المماليك الذي استمر أكثر من قرنين ونصف من الزمان من منتصف القرن الثالث عشر حتى أوائل القرن السادس عشر للميلاد - لا نرى إلا حالة واحدة ، نجح فيها أحد سلاطين المماليك في تأسيس أسرة حاكمة ، فاستمر الحكم في ذريته من أبناء وأحفاد . أما هذا السلطان فهو المنصور قلاوون الذي استمر الحكم في بيته أكثر من قرن من الزمان . وبلغ من تمسك الرعايا باسم قلاون أنه كان يحدث عندما ينجح أحد الأمراء في انتزاع الحكم من ذرية قلاون ، أن يغضب الناس ويتظاهروا في شوارع القاهرة وهم يصيحون « يا ناصر يا منصور ، الله يخون من يخون ابن قلاون »[1] .

ومن الواضح أن هناك عدة عوامل تضافرت لتضفي هالة من المجد على عهد السلطان المنصور قلاون ، وتجعل من اسمه علما يعتز به شعبه ومعاصروه ، بحيث ظلت ذكراه راسخة في قلوب الناس بعد وفاته ، وبقي اسمه أمدا طويلا رمزا للنصر والفخار في الخارج ، والأمن والاستقرار في الداخل .

ذلك أن قلاون تولى منصب السلطنة وقد مر على قيام دولة سلاطين المماليك قرابة ثلاثين سنة ، ثبتت فيها أقدامها ، وتغلبت على كثير من المشاكل الداخلية والأخطار الخارجية التي اعترضت مسيرتها . ومن المبادىء المعروفة في التاريخ أن الفترة الأولى في تاريخ أية دولة كثيرا ما تتصف بالقلاقل والاضطرابات ، لأنها تمثل مرحلة انتقال من عهد الى عهد ، وربما من نظام الى نظام . وبين هذا وذاك كثيرا ما يشتد الصراع بين أتباع القديم وأنصار الجديد . ومن يدرس المرحلة الأولى من قيام دولة سلاطين المماليك ، يلمس فيها اشتداد الصراع بين ملوك البيت الأيوبي في الشام من جهة ، وبين المماليك في مصر من جهة أخرى ، في الوقت الذي انتهز الأعداء الفرصة ، فهاجم الصليبيون والتتار الأيوبيين والمماليك جميعا ، في حين تعرض جنوب مصر لهجمات من جانب النوبيين المسيحيين وكانت لهم دولة لم تتجرد من نزعات صليبية . . . مما جعل مرحلة النشأة في تاريخ دولة سلاطين المماليك تتصف بمسحة واضحة من عدم الاستقرار ، انعكست بدورها على أحوال البلاد والعباد في مصر والشام .

وما كاد سلاطين المماليك الأوائل - وعلى رأسهم الظاهر بيبرس - ينجحون في ارساء قواعد الحكم ، والتغلب على المشاكل الداخلية والخارجية التي واجهتها الدولة في مرحلة المولد والفطام ، حتى برز السلطان المنصور قلاون ليجد نفسه على رأس دولة مستقرة النظام ، ثابتة الجنان ، راسخة الأقدام . واستغل المنصور قلاون ما توافر له من عناصر القوة ، فأخذ يوجه ضرباته في حزم وإصرار ضد التتار حينا ، والصليبيين وحلفائهم في المنطقة أحيانا . هذا مع العمل على إصلاح البلاد وإقامة المنشآت وإقرار الأمن ، وإصدار المناشير للتجار في مشارق الأرض ومغاربها يدعوهم للقدوم الى مصر بأموالهم وبضائعهم . . . مما أوجد حالة من الرخاء والازدهار والرواج لم يعرفها الناس منذ أمد طويل ، حتى أحسوا في نهاية عهده أنه لا أمن ولا استقرار ولا رخاء إلا في ظل اسم قلاون .

وهكذا تمسك الشعب بذرية المنصور قلاون تمسكا غريبا ، وكثيرا ما تدخل رجل الشارع في المعارك

(١) ابن تغري بردي : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، ج ٥ ص ١٧٣ .

عالم الفكر - نصف المجلد - ١٧

والمنازعات بين كبار أمراء المماليك منافيا بقاء السلطنة من بني قلاوون بالذات . وساعد على ذلك ما قام به بعض أبناء المنصور قلاوون ممن تولوا منصب السلطنة مثل الأشرف خليل والناصر محمد ـ من أعمال أدت الى اقتلاع جذور الصليبيين وطردهم نهائيا من بلاد الشام ، وضرب تتار فارس والعراق كلما أطلوا برءوسهم على بلاد الشام عبر الفرات . ونخص بالذكر السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذي تولى الحكم ثلاث مرات عزل أو تنحى خلالها مرتين ، واستمرت الفترة الثالثة من حكمه أكثر من ثلاثين عاما ، وهي فترة طويلة لم يحظ بمثلها واحد غيره من سلاطين المماليك السابقين أو اللاحقين ، وبلغت فيها الدولة أوج عظمتها في الداخل والخارج .

وفي ضوء هذه الحقائق ، لم يكن غريبا أن يستأثر المنصور قلاوون وبنوه باهتمام المؤرخين المعاصرين ومتابعتهم . ولم يكتف أن يسهب بعض هؤلاء المؤرخين ـ كالمقريزي والعيني وابن حجر وابن تغري بردي وغيرهم ـ في سرد أخبار بيت قلاوون ، ضمن ما دونوه من حوليات وموسوعات، وانما اختار فريق آخر من المؤرخين أن يخصصوا كتبا قائمة بذاتها لدراسة ذلك العصر ، وسرد أخبار أسرة قلاوون . ومن أشهر ما كتب في هذا الباب ، كتاب « تشريف الأيام والعصور في سيرة الملك المنصور » تأليف محيي الدين بن عبدالظاهر ، وقد تم تحقيقه ونشره بالقاهرة سنة ١٩٦١ . وكذلك كتاب « تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه » تأليف ابن حبيب الحلبي ، وهو موضوع هذه الدراسة الموجزة .

أما عن مؤلف « تذكرة النبيه » فهو بدر الدين ـ أبو محمد وأبو طاهر ـ الحسن بن عمر بن الحسن بن عمر بن حبيب بن شويخ بن عمر ، الدمشقي الأصل ، الحلبي المولد والنشأة من أعيان العلماء والمؤرخين في القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر للميلاد[٢] . ولد بحلب سنة ٧١٠هـ (١٣١١م) في بيت علم ودين ، فشب في بيئة طيبة ، وحضر مجالس العلم منذ صغره ، وتتلمذ على كثير من علماء عصره . وكان طلب العلم في ذلك العصر يرتبط بالرحلة ، فرحل من حلب ودمشق ، كما توجه الى الحجاز مرتين للحج والزيارة وطلب العلم . ولكن لا شك في أن أهم رحلاته كانت ٧٣٦هـ (١٣٣٥م) الى القاهرة .

وكانت القاهرة في عصر سلاطين المماليك عاصمة الدولة ، ومقر السلطنة ، ومركز الاشعاع الفكري والنشاط الاقتصادي في العالم الاسلامي ، منها يبعث السلطان نوابه لحكم دمشق وحلب وطرابلس وحماة وصفد والكرك ، وغيرها من أجزاء الدولة ، والى القاهرة يتجه العلماء وطلاب العلم من مختلف أنحاء العالم الاسلامي ـ مشرقه ومغربه ـ للاستزادة وطلب العلم . ويروي ابن حجر ـ وهو معاصر ـ أن بعض علماء الشام وغيرها من البلاد الاسلامية قالوا عن بلادهم : « هذا بلد ضيق عن علمي » ، وهجروها الى مصر[٣] . لذلك لم يكن غريبا أن يحرص ابن حبيب على زيارة القاهرة ، حيث اجتمع بطائفة من أهل العلم

(٢) انظر ترجمته في كل من : تكملة درة الأسلاك في دولة الأتراك (مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ١١٧٠ تاريخ) ، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة لابن حجر العسقلاني ، إنباء الغمر بأبناء العمر لابن حجر العسقلاني (وفيات سنة ٧٧٩هـ) المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي لابن تغري بردي (مخطوط بدار الكتب المصرية ـ المكتبة التيمورية رقم ١٢٠٩) ، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تغري بردي (طبعة دار الكتب المصرية ـ الجزء الحادي عشر) ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن العماد (ج ٦ ص٢٦٢) ، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع للشوكاني (ج ١ ص٢٠٥) .

(٣) ابن حجر العسقلاني : رفع الإصر عن قضاة مصر ، ورقة ١٦٨ ب (مخطوط) .

والحديث ، وسمع منهم[٤] ، ويذكر ابن حبيب أسماء طائفة كبيرة من العلماء الذين التقى بهم « في القاهرة المحروسة » على حد قوله ، كما يذكر أنه انتهز الفرصة وزار الاسكندرية وبعض أعمالها للاجتماع بعلمائها . وفي خلال تنقله تقلد بعض الوظائف ، منها كتابة الانشاء والتوقيع الحكمي في كل من دمشق وطرابلس وحلب ، وأفاد من ذلك كثيرا في ثقافته . ولكن لم يلبث أن تخلى ابن حبيب عن الوظائف العامة ، ولزم داره بحلب حتى وفاته سنة ٧٧٩ هـ (١٣٧٧ م) .

وقد عاصر ابن حبيب مجموعة من أعلام المؤرخين أمثال بيبرس الدوادار ، وأبي الفدا وأبي شاكر الكتبي وابن كثير . وربطته ببعضهم علاقات مودة مثل ابن فضل الله العمري وابن الوردي ، وابن أيبك الصفدي ، وتاج الدين السبكي . واعترف في صراحة أنه نقل عن بعضهم ، مثل شهاب الدين أبي العباس أحمد النويري ، الذي قال عنه ابن حبيب أنه جمع كتابا في الأدب والتاريخ يشتمل على ثلاثين مجلدا ، أسماه « منتهى الأرب في علم الأدب » وقفت عليه ، ونقلت منه ، وانتفعت به »[٥] ، كما ذكر في موضع آخر عن نفس المؤلف والكتاب « وأخذت عنه »[٦] .

كذلك روى ابن حبيب أنه اجتمع بعلم الدين أبي محمد البرزالي عدة مرات ، وسمع من فوائده « ووقفت على تاريخه ومعجمه ، وهما أكثر من عشرين مجلدا ، ونقلت منهما ما ملكت به من القول درًّا ومن الخط عسجدا »[٧] .

وقد ترك ابن حبيب ثروة ضخمة من المؤلفات التي وضعها في التاريخ والأدب والعلوم الدينية ، استطعنا أن نجمع منها أسماء سبعة وعشرين مؤلفا ، ذكرناها مع بيان المصادر التي وقفنا منها على تلك الأسماء ، وأماكن وجودها ، وذلك في المقدمة التي وضعناها للجزء الأول من كتاب تذكرة النبيه[٨]، ويعنينا في هذا المقام من تلك الثروة العلمية التي تركها ابن حبيب أن نشير الى كتابين :

الأول : هو كتاب درة الأسلاك في دولة الأتراك[٩] ، والثاني هو الكتاب الذي نحن بصدده ، وهو كتاب « تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه » وسنشير إلى الكتاب الأول من خلال معالجتنا للكتاب الثاني .

●●●

يعالج ابن حبيب في كتاب « تذكرة النبيه » أحداث وتراجم الفترة الممتدة من سنة ٦٧٨ هـ حتى سنة ٧٧٠ هـ ، وهي فترة ـ كما سبق أن أشرنا ـ حافلة بالأحداث والتطورات ـ داخليا وخارجيا ـ ، عن

(٤) تذكرة النبيه ، حوادث سنة ٧٣٦هـ .
(٥) تذكرة النبيه ، وفيات سنة ٧٢٣هـ .
(٦) درة الأسلاك في دولة الأتراك ، ص٢٨١ .
(٧) تذكرة النبيه ، وفيات سنة ٧٣٩هـ ، ودرة الأسلاك ص٣٣١ .
(٨) قام بتحقيق هذا الجزء الدكتور محمد محمد أمين ، وقمنا بمراجعته والتقديم له ، وصدر عن مركز تحقيق التراث بالقاهرة سنة ١٩٧٥ .
(٩) يعني بالأتراك (المماليك الترك) . وقد نشر هذا الكتاب في أمستردام بين سنتي ١٨٤٠ ، ١٨٤٦ المستشرقان الهولنديان
A. Meursinge H. F. Veijers
انظر : بروكلمان ، وكشف الظنون ، وهدية العارفين ، وكذلك .
Pearson. Index Islamicus, vol. 1. p481. no 15610.
وتوجد منه نسخة بالمكتبة العامة بجامعة القاهرة .

المؤلف باستقصاء أخبارها وعاصر بعضها ، وشاهد قدرا من أحداثها ، فسجل وقائعها تسجيلا أمينا ، مما جعل من كتابه هذا مصدرا أساسيا لتاريخ تلك الفترة النشطة .

ثم إن أهمية هذا الكتاب لا ترجع الى دقة مؤلفه في تقصي الحقائق وتنظيم سردها فحسب ، وانما ترجع أيضا الى عناية المؤلف بذكر تراجم مشاهير وأعلام الفترة التي يؤرخ لها والتي عاصرها بنفسه . وقد امتازت هذه التراجم بالالمام والشمول والتنوع من ناحية ، والدقة والأمانة والتجرد عن الأهواء من ناحية أخرى ، مما يجعلنا نقرر في غير مبالغة أن كتاب تذكرة النبيه لابن حبيب يسد فراغا كبيرا في تراجم عصر بيت قلاون ، لذلك نرى بعض كبار المؤرخين اللاحقين يتخذون هذا الكتاب مصدرا ينقلون منه ، وعلى رأس هؤلاء ابن حجر العسقلاني في كتابه الدرر الكامنة ، وابن تغري بردي في كتابه المنهل الصافي ، وغيرهما .

أما عن منهج ابن حبيب في كتاب « تذكرة النبيه » فقد اتبع نفس المنهج السائد في كتابة التاريخ في عصره ، أعني طريقة الحوليات ، فيعالج سنة بعد أخرى مبتدئا بسنة ثمان وسبعين وستمائة للهجرة ليشرح أهم أحداثها ، وما يكون قد جرى فيها من تغييرات في بعض مناصب الدولة الكبرى كالنيابة والامارة والوزارة والقضاء والحسبة . ثم يختم كل سنة بذكر تراجم لأعيان من توفوا فيها .

ومن ناحية الأسلوب اتصف أسلوبه بالسهولة والبساطة والبعد عن السجع المتكلف والتدبيج المتعمد ، وهي الجوانب التي نلمسها في كتاب « درة الأسلاك » .

وبالمقارنة بين المادة العلمية الواردة في كل من كتاب « تذكرة النبيه » وكتاب « درة الأسلاك » نلحظ تشابها كبيرا يجعلنا نظن أن كتاب « تذكرة النبيه » هو الأساس الذي وضع عليه ابن حبيب ـ أو غيره ـ كتاب « درة الأسلاك » مسجعا ، وذلك بعد إضافة تاريخ الفترة من سنة ٦٤٨ هـ حتى سنة ٦٧٧ في بداية الكتاب ، وتاريخ الفترة من سنة ٧٧١ هـ حتى سنة ٧٧٧ هـ في نهايته . وبعبارة أخرى فإن الكتابين متشابهان في الفترة من سنة ٦٧٨ هـ حتى سنة ٧٧٠ هـ ، ومادتها العلمية متقاربة تقاربا يستدعي الانتباه ، وأوجه الخلاف بينهما بالزيادة أو النقصان ضئيلة بل طفيفة . كل ما في الأمر هو أن كتاب درة الأسلاك صيغت فيه المادة العلمية الواردة في تذكرة النبيه بأسلوب مسجوع يستدعي الانتباه .

ويؤدي بنا هذا القول إلى رأي آخر ، عرضناه في المقدمة التي وضعناها للجزء الأول من كتاب تذكرة النبيه ، وهو الجزء الذي قمنا بمراجعته والتقديم له . بعد أن حققه الدكتور محمد محمد أمين . ثم هذا الرأي ، الذي حظي باهتمام بعض الباحثين في تاريخ عصر سلاطين المماليك ، خلاصته أننا نشك في نسبة كتاب درة الأسلاك لابن حبيب ، وأننا لا نستبعد أن يكون واضع هذا الكتاب هو ابنه طاهر بن الحسن بن عمر بن حبيب .

ذلك أننا إذا تأملنا كتاب « درة الأسلاك في دولة الأتراك » ، وقارنا مقارنة دقيقة بين المتن الأصلي المنسوب إلى الحسن بن عمر بن حبيب ، وبين الجزء المذيل عليه والذي يتناول أحداث الفترة من سنة ٧٧٨ هـ حتى سنة ٨٠٢ هـ ، وهو الجزء المنسوب الى ابنه طاهر بن الحسن بن عمر بن حبيب ، نجد التشابه بين صاحب الكتاب والاضافة التي ذيل بها يكاد يصل الى حد

التطابق في الأسلوب والطريقة والمنهج ، بحيث إننا لا نستطيع أن نعثر على دليل واحد يجعلنا نظن أن هناك فارقا بين الجسد والذيل ، أو أن كاتب أحدهما غير كاتب الآخر . وبناء على هذا فإننا نميل الى الاعتقاد بأن الأب ـ وهو الحسن بن عمر بن حبيب ـ هو مؤلف كتاب تذكرة النبيه ، وبأن ابنه طاهر بن الحسن اعتمد على هذا الكتاب الذي وضعه والده في وضع كتاب آخر هو درّة الأسلاك . وبعبارة أخرى ، فإن كتاب درة الأسلاك بأكمله من سنة ٦٤٨ هـ حتى سنة ٨٠٢ هـ من وضع طاهر بن الحسن بن عمر بن حبيب .

ولم نعثر فيما تحت أيدينا من مصادر على مقارنة بين كتابي تذكرة النبيه ودرة الأسلاك الا فيما كتبه ابن حجر ، اذ ذكر في ترجمته للحسن بن عمر بن حبيب ما نصه : « وله تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه ، وجرى فيه على طريقة درة الأسلاك »[10] . كذلك يشير ابن حجر في كتابه « إنباء الغمر » الى ابن حبيب ، فيقول : « وله درة الأسلاك في دولة الأتراك ، وتذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه ، وكل ما فيهما منثور »[11] . ومن هذا يبدو ابن حجر وقد جانبه الصواب ، لأن كتاب تذكرة النبيه بعيد عن السجع المتكلف والكتابة المنثورة ، بعكس الحال في كتاب درة الأسلاك . ومعنى هذا أن الكتابين مختلفان تماما في الأسلوب ، متشابهان في المادة التاريخية .

أما ابن تغري بردي ، فيبدو أنه عندما أخذ يعيب على ابن حبيب منهجه وأسلوبه المتكلف في كتابة التاريخ ، فإنه كان يعني كتاب درة الاسلاك ، لا كتاب تذكرة النبيه . ذلك أن ابن تغري بردى ينقل عن ابن حبيب في ترجمته لسليمان بن مهنا ـ وبعد أن ينقل ما نقله عنه يقول : « انتهى فشار ابن حبيب وركيك ألفاظه . وربما كان اذا ضاقت عليه القافية يذم المشكور ويشكر المذموم ، لما ألزم نفسه في جميع تاريخه بهذا النوع الساقل في فن التاريخ »[12] ، وفي موضع آخر ، يتعرض ابن تغري بردى لابن حبيب بالنقد فيقول : « وتاريخه مرجز ، وهو قليل الفائدة والضبط ، ولذلك لم أنقل عنه الا نادرا ، فانه كان اذا لم تعجبه القافية سكت عن المراد »[13] ، ومن الواضح أنه يقصد بهذه العبارة كتاب درة الأسلاك وهو الكتاب الذي التزم به بالسجع والقافية من أوله الى آخره . أما كتاب تذكرة النبيه فبعيد كل البعد عن التكلف في الكتابة ، وما يرتبط بذلك من سجع وقافية ، وإنما يتصف أسلوبه بالبساطة .

●●●

وقد استرعى كتاب تذكرة النبيه أنظارنا في أوائل السبعينيات عندما أوشكنا أن ننتهي من تحقيق كتاب « السلوك لمعرفة دول الملوك » للمقريزي ، وهو الكتاب الذي صدر من مركز تحقيق التراث بالقاهرة . ولم تكن هناك صعوبة في العثور على أحد تلاميذنا الأكفاء يقوم بتحقيق تذكرة النبيه [illegible] مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية . ولكن الصعوبة بدت في أننا لم نعثر من الكتاب المذكور الا على نسخة واحدة [illegible][14] . وإن كان [illegible]

---

(10) ابن حجر العسقلاني : الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة ، ج١ ص١٩٦ ، ترجمة رقم ١٩٤٢ .

(11) ابن حجر العسقلاني : إنباء الغمر بأنباء العمر ، ج١ ص١٦٣ .

(12) ابن تغري بردى : المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي ، ترجمة سليمان بن مهنا .

(13) ابن تغري بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، ج١١ ص١٨٩ .

(14) أصل هذه النسخة مخطوط بالمتحف البريطاني تحت رقم Add. Rich 7335 .

أنها بخط المؤلف نفسه ، مما جعلها أساسا صالحا للتحقيق . وإذا كانت هناك بعض الألفاظ أو العبارات قد تآكلت أو طمست ، فإنه كان من الممكن التغلب على هذه المشكلة بالرجوع إلى المصادر المعاصرة التي تعالج نفس الفترة للتحقق والتصحيح .

وكان أن اخترنا الدكتور محمد محمد أمين ـ مدرس تاريخ العصور الوسطى بكلية الآداب بجامعة القاهرة عندئذ ، وأستاذ هذه المادة الآن بنفس الكلية والجامعة ـ للنهوض بمهمة تحقيق كتاب تذكرة النبيه . ووضعنا معه خطة التحقيق التي أشرنا إليها في مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب الذي صدر سنة ١٩٧٥ . وقامت هذه الخطة على اخراج الكتاب في ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول : يتناول الفترة من أول عهد السلطان المنصور قلاون حتى بداية السلطنة الثالثة للناصر محمد بن قلاون ، أي من سنة ٦٧٨ هـ حتى سنة ٧٠٨ هـ .

الجزء الثاني : يتناول السلطنة الثالثة للناصر محمد بن قلاون ، أي من سنة ٧٠٩ هـ حتى سنة ٧٤١ هـ .

الجزء الثالث : ـ يتناول عصر أولاد الناصر محمد بن قلاون وأحفاده ، أي من سنة ٧٤١هـ حتى نهاية الكتاب عند ذكر حوادث سنة ٧٧٠هـ .

وقد عكف الدكتور محمد محمد أمين على هذه المهمة بما هو معروف عنه من جد ومثابرة فأتم تحقيق الجزء الأول حسب الخطة الموضوعة ، وصدر عن مركز تحقيق التراث بالقاهرة سنة ١٩٧٥ .

ومنذ ذلك التاريخ ، والدكتور محمد محمد أمين عاكف على تحقيق الجزء الثاني من كتاب تذكرة النبيه ، حتى انتهى منه ، وصدر أخيرا ـ منذ بضعة أشهر في ديسمبر سنة ١٩٨٢ ـ عن مركز تحقيق التراث بالقاهرة .

وفي هذا الجزء ـ أيضا ـ بذل الدكتور محمد محمد أمين جهدا كبيرا في تحقيق المتن وشرح عباراته وألفاظه ، والتعليق على ما فيه من مصطلحات وآراء ، مستعينا في كل ذلك بمجموعة ضخمة من المخطوطات والمصادر المعاصرة . وتشهد الحواشي الفنية الدسمة التي ذيل بها المحقق صفحات الكتاب على سعة أفقه واحاطته التامة بروح عصر سلاطين المماليك ، وهو عصر من أصعب عصور التاريخ في دراستها لطبيعته المميزة الخاصة .

ولما كان الجزء الثاني من كتاب تذكرة النبيه يعالج حوادث الفترة بين سنتي ٧٠٩هـ ـ ٧٤١هـ ، وهي الفترة التي تمثل السلطنة الثالثة للناصر محمد بن قلاون ، فإن الدكتور محمد محمد أمين حرص على أن يتوج هذا الجزء بتزويده بأربعة ملاحق ، هي الوثائق الأربع الخاصة بوقف السلطان الناصر محمد بن قلاون . وهذه الوثائق محفوظة جميعا بدار الوثائق القومية بالقاهرة (مجموعة الأحوال الشخصية ـ المحكمة الشرعية) وتحمل الارقام الآتية : ـ

١ ـ الوثيقة رقم ٢٧ محفظة ٥ .
٢ ـ الوثيقة رقم ٣٠ محفظة ٥ .
٣ ـ الوثيقة رقم ٢٥ محفظة ٤ .
٤ ـ الوثيقة رقم ٣١ محفظة ٥ .

وتتضمن هذه الوثائق أربع حجج وقف ، هي حسب ترتيبها الزمني : ـ

أولا : ـ حجة وقف على الأمير بكتمر بن عبدالله الساقي وذريته ، مؤرخة في ١٣ محرم ٧٢١هـ .

ثانيا : ـ حجة وقف على السلطان محمد ثم على ذريته ، وعلى المنقطعين بمكة والمدينة ، وعلى افتكاك أسرى المسلمين ، وعلى خلاص المسجونين ، مؤرخة في ١٠ جمادي الآخرة سنة ٧٢٤هـ .

ثالثا : ـ حجة وقف الخانقاه بسرياقوس ، والوقف على مصالحها وعلى الصوفية بها ، مؤرخة في ٨ جمادي الآخرة سنة ٧٢٥هـ .

رابعا : ـ حجة وقف على مصالح الخانقاه السابقة أيضا ، وبها زيادة عدد الصوفية النزلين بالخانقاه ، وزيادة مرتباتهم ، مؤرخة في ١٢ جمادي الأولى سنة ٧٢٦هـ وإذا كان المتن الخاص بالجزء الثاني من التذكرة النبيه قد استغرق من صفحات هذا المجلد حتى صفحة ٣٢٧ ، فإن نشر الحجج الأربع المشار إليها ودراستها وشرحها والتعليق عليها ، استغرق أكثر من مائة صفحة أخرى ، أي حتى صفحة ٤٤٨ . وعندما نقول إن الدكتور محمد محمد أمين قد قام بنشر هذه الحجج وتحقيقها فإن ذلك يعني أنه أحياها وأنقذها من عبث العابثين . ذلك أن بعض من حاولوا في السنوات الأخيرة التعرض لدراسة الحجج الشرعية التي ترتبط بتاريخ مصر في العصور الوسطى ، ظنوا أن الأمر سهل ، ونسوا أن هذه الحجج عبارة عن وثائق تتطلب دراسة وثائقية واسعة الأفق ، فضلا عن أنها تتطلب من الباحث فيها إلماما عميقا بروح العصر ، وطبيعة البلاد وأوضاعها ، بالإضافة إلى الخلفية الدينية الشرعية التي يحتاج إليها الباحث في الوقف .

ولكن الوضع يختلف بالنسبة للدكتور محمد محمد أمين ، فهو ابن البلاد التي عرفت نظام الأوقاف منذ صدر الإسلام ، والتي مازالت تضم أوقافا متنوعة من أراضي زراعية ومبان ومنشآت وغيرها ، بحيث إذا قامت فيها منذ بضعة قرون إدارة أو نظارة أو وزارة للأوقاف ، فإن هذه الوزارة تحمل اسما على مسمى . هذا بالإضافة إلى أن الدكتور محمد محمد أمين تخصص منذ فجر حياته العلمية في دراسة الحجج الشرعية ، ومازال يقضي الساعات الطويلة في دار الوثائق القومية بالقاهرة يبحث ويكتشف الجديد . ومازالت الرسالة التي حصل بها على درجة الدكتوراه تحت إشرافنا بكلية الآداب بجامعة القاهرة تعتبر دراسة رائدة في موضوعها[١٥] . هذا بالإضافة إلى كتابه عن وثائق القاهرة[١٦] الذي غدا مرجعا لاغنى عنه لمن يطرق هذا الباب . والحق أن هذه الحجج الأربع التي نشرها وحققها الدكتور محمد محمد أمين في الجزء الثاني من كتاب تذكرة النبيه ، تعتبر من ناحية التحقيق والعرض والدراسة والشروح المستفيضة والتعليقات الوافية مثلا وقدوة للباحثين في هذا الميدان .

وأخيرا ، اختتم الدكتور محمد محمد أمين الجزء الثاني من كتاب تذكرة النبيه بثمانية فهارس وكشافات ، هي : كشاف الأعلام وكشاف الأمم والشعوب والقبائل والفرق والجماعات ، وكشاف البلدان والأماكن وكشاف الألفاظ الاصطلاحية ، وكشاف قوافي الشعر ، وكشاف بأسماء الكتب الواردة في متن الكتاب ، وثبت

---

(١٥) طبعت هذه الرسالة بعنوان « الأوقاف والحياة الاجتماعية في مصر » القاهرة ١٩٨٠ .
(١٦) فهرست وثائق القاهرة حتى نهاية عصر سلاطين المماليك ، القاهرة ١٩٨١ .

بمصادر ومراجع التحقيق ، وأخيرا فهرس الموضوعات . وقد استغرقت هذه الفهارس والكشافات اكثر من مائة وخمسين صفحة ، أي من صفحة ٤٤٩ حتى صفحة ٦٠٨ .

هذا ، ونأمل أن ينتهي الدكتور محمد محمد أمين قريبا من تحقيق الجزء الثالث والأخير من كتاب تذكرة النبيه ، ليصدره مركز تحقيق التراث بالقاهرة ، وبذلك يتم إنجاز هذا المصدر الثمين ونشره محققا ، مما يتيح الفرصة أمام الباحثين في عصر سلاطين المماليك لاستكمال الكثير من الحقائق والمعلومات الخاصة بهذا العصر .

***